ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER
UND FREUNDE DER TONKUNST

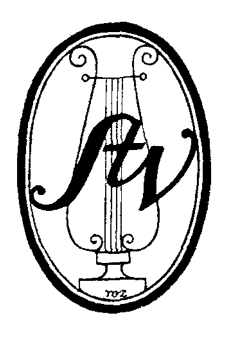
*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

ALS NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
SEIT 1906 VEREINIGT MIT DEM
MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT

*

HAUPTSCHRIFTLEITER SEIT 1. OKTOBER 1921:
DR. ALFRED HEUSS



88. JAHRGANG / 1921
STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

INHALTSVERZEICHNIS

Leitartikel und Aufsätze

Musikberichte

Musikfeste

Belletristik, Satirisches und Anderes

Biographisches

Kreuz und Quer

Gedichte

Rundschau

Ur- und Erstaufführungen

Musikbeilagen

Abbildungen

Besprechungen

Notizen

Preisausschreiben und Preisrätsel

Neuerscheinungen

Verschiedenes

Schriftleitungsvermerke

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 1 — *Leipzig, Sonnabend, den 1. Januar* — 1. Januarheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1782 Joh. Chr. Bach † / **2.** 1915 K. Goldmark † / **3.** 1806 Henriette Sontag * / 1868 M. Hauptmann † / **4.** 1710 G. B. Pergolesi * / **5.** 1888 H. Herz † / **6.** 1838 M. Bruch * / 1873 Karl Straube * / **7.** 1812 S. Thalberg * / **10.** 1713 A. Corelli † / **11.** 1801 D. Cimarosa † / **12.** 1876 E. Wolf-Ferrari * / **13.** 1917 A. Niemann † / **14.** 1851 G. Spontini † / 1888 St. Heller † / **15.** 1904 Ed. Lassen †

Bach im Klavierunterricht

Von T. Niechciol

Es ist leider Tatsache, daß nur wenig Klavierlehrende unseren Altmeister Bach in seiner eminenten Bedeutung als musikalischen und technischen Erzieher würdigen. Manchen ist er sogar fast unbekannt, andere erblicken in ihm nur den Kirchenmusiker oder einen musikalischen Mathematiker. Nur bei liebevoller, eingehender Beschäftigung mit seinen Werken erkennt man, daß in den scheinbar starren Gebilden Herz und Phantasie walten, und daß der Alte heut noch musikalisch und technisch ein unvergleichlicher Lehrmeister ist. Die Bachsche Kunst gleicht nicht einem Diadem, dessen Steine uns schon von ferne entgegenfunkeln, sondern mehr einem Schmuck mit köstlichen matten Perlen, welche das Auge des Kundigen aber dauernd fesseln, ohne ihn zu blenden. Wer ihrem Zauber einmal verfallen, der bleibt es sein ganzes Leben lang, und sein Blick ist und bleibt geschärft, wahre Kunst von Talmi zu unterscheiden. Wer auf den Grund dieses Baches geblickt, der hat das Interesse für manche Komponisten, welche ihn früher fesselten, bald ganz verloren. Freilich werden alle, die unseren Meister lieben, zugeben, daß sie lange am Rande dieses Baches sitzen mußten, ehe ihre Augen geschärft waren, in die Tiefe zu blicken, und das Ohr geübt, die geheimnisvollen, magischen Klänge aus dem Rauschen seiner Wellen herauszuhören. Die Schönheiten Mozarts, selbst des letzten Beethoven, der Meister Brahms, Wagner, Strauß und anderer werden leichter offenbar als die eines Bach und seiner Zeitgenossen. Das hat seinen Grund in den Formen, in die Bach seine musikalischen Gedanken kleidete. Diese Formen an sich zeigen schon eine nicht wieder erreichte Kunst. Sie liegen der Gegenwart fern, daher müssen wir uns erst in sie hineinfühlen und außerdem unser mehr subjektives musikalisches Empfinden auf das mehr objektive der alten Zeit einstellen. Ausnahmslos alle Großen der Kunst haben sich vor Bach verneigt, ganz gleich, welcher Zeit und Kunstrichtung sie angehörten oder noch angehören. Ich erinnere an Mozarts Ausspruch, den er tat, als er eine Bachsche Partitur in die Hände bekam: „Da ist wieder einer, von dem man etwas lernen kann." Ich denke auch an Busonis sorgfältige Bachausgaben und Bearbeitungen. Bach ist also eine unbestrittene Größe und ein Markstein deutscher Kunst, daher ist es Pflicht aller deutschen Musiklehrenden, ihn gründlich kennenzulernen und tunlichst zum Allgemeingut des Volkes zu machen. Diese Pflicht wird leicht durch die Erkenntnis, daß, rein technisch betrachtet, Bachs Werke unvergleichliches Lehrmaterial sind. Für den Klavierunterricht gibt es keine besseren Unterrichtswerke zur Erlangung der Selbständigkeit der Finger und Hände und klaren thematischen Darstellung und Entwicklung der musikalischen Gedanken. Aus den schon genannten Gründen ist die Einführung in Bachs Klaviermusik weit schwieriger, als in die Werke anderer Meister. Der ganze Unterricht muß von Anbeginn an auf gediegene Musik eingestellt sein,

ohne daß der Lehrende vergißt, der Freude der Jugend am Klange und überhaupt am Genusse Rechnung zu tragen, und diese Freude nutzbar zu machen. Wer für das „Gebet der Jungfrau" oder die „Klosterglocken" erzogen, der ist allerdings für Bachs Kunst verloren.

Zur Einführung in das Bachspiel hat uns Martin Frey mit seinem Klavierbüchlein und dem Bachbüchlein zwei köstliche Werkchen beschert. Das Klavierbüchlein dient zur Einführung in den polyphonen Stil; es enthält bekannte Volksmelodien, welche sehr geschickt bearbeitet sind und von der Unterstufe mit Wonne gespielt werden, besonders, wenn man es versteht, durch scherzhafte Erklärungen das Interesse zu erregen. Das Bachbüchlein, welches leichte Stücke von Bach enthält, schließt sich an das Klavierbüchlein an. Für weniger talentvolle Schüler kann im Anschluß oder auch statt des Bachbüchleins eine der vielen Sammlungen leichter Bachmusik verwendet werden. Sehr zu empfehlen ist das Bachheft, der bei Schott erschienenen Jugendbände. Begabte Schüler werden dann ohne Schwierigkeiten das eigentliche Bachstudium mit den Inventionen beginnen können. Es empfiehlt sich, mit den leichteren beginnend, die Inventionen alle zweimal studieren zu lassen. Zuerst kräftig und ganz langsam, mit übertriebener Herausarbeitung der Themen und später verfeinert und stilgerecht. Also zuerst Technik, dann Bach. So vorbereitet können die Schüler den Tempel des „Wohltemperierten Klaviers" betreten. Dieses Monumentalwerk ist ein Heiligtum jedes Künstlers. Natürlich sind nicht alle Präludien und Fugen gleichschön. Die köstlichsten Perlen befinden sich im ersten Bande, dessen kleines B-Moll-Präludium mit seiner Innigkeit und Tiefe wie das Gebet eines hilfesuchenden Gläubigen zu seinem Schöpfer anmutet. Von gleicher Tiefe ist die Fuge in derselben Tonart. Frisch und fröhlich fließen Präludium und Fuge in B-Dur dahin, mit Schwung und Kraft Präludium und Fuge in C-Moll. Den Höhepunkt in der Schwierigkeit vielleicht auch in der Schönheit bilden Präludium und Fuge in Cis-Dur. Wie Zephirhauch schwebt das kurze Präludium ohne große Steigerungen vorüber, wie Frühlingsmusik erklingt schon das Thema der Fuge, um sich bald zu jubilierenden, breiten Flächen zu entwickeln. Zu vollendeter Darstellung gehören natürlich Harmonie- und Formenlehre. Es muß dem Vortragenden klar sein, daß das Ganze nicht aus zufällig aneinandergereihten Einfällen besteht, sondern ein in sich abgeschlossenes festes Gebilde ist, dessen Themen und Motive sicher auf ihrem Platz stehen müssen. — Wird ein so angedeuteter Aufstieg zu Bach sorgfältig einem Studiengang eingefügt, so bringt er jedem Kunstschüler hohen Nutzen, selbst wenn der alte Bach dem Schüler in seinem ganzen Leben kein tieferes Interesse abzwingt. Tatsache ist, daß alle diejenigen, welche die Liszt- und Bachtechnik besitzen, Werke von Liszt oder anderen neueren Meistern tiefer und eindringlicher wiedergeben können, als nur einseitig gebildete Lisztspieler. Würden alle Musiklehrenden zur Erkenntnis der Bedeutung Bachs kommen, so würde die musikalische Erziehung der Jugend bald gründlicher und erfolgreicher werden. Schlecht vorbereitete Lehrkräfte sind außerstande, der Jugend Ewigkeitswerte zu vermitteln und sie zu befähigen, sich im späteren Leben jene Weihestunden zu bereiten, in denen man frei von aller Erdenlast atmet und den Pulsschlag der raum- und zeitlosen Ewigkeit spürt.

Form und Wesen des Mahlerschen Liedes

Orchester- und Kammerlied

Von Siegfried Günther / Bernburg, H.

Franz Schubert nahm in seinem Liede bereits keimhaft alle Errungenschaften voraus, die das 19. und 20. Jahrhundert dieser Form erst nach und nach bringen sollten: sinngemäße Deklamation, musikalisches Erschöpfen des poetischen Vorwurfs, scharfe Charakteristik der vom Dichter geschaffenen Situationen, dabei doch aber völlige Wahrung der musikalisch-formalen Einheitlichkeit.

Auf seinem Schaffen bauen sich zwei Richtungen auf, die im 19. Jahrhundert das Lied kultivieren. Die eine Linie bewegt sich über Schumann und Franz zu Brahms und findet in Reger ihren modernen Weiterbildner, die andere verläuft unter dem Einfluß Wagnerscher Gestaltungsprinzipien von Liszt weiter zu Wolf und Strauß.

Der oberste Grundsatz der letztgenannten Richtung ist der von Wagner gepredigte: sinngemäße Verbindung von Wort und Ton. Hier wird der Komponist nur Interpret seiner gewählten poetischen Vorlage und geht jeder einzelnen Sprachwendung nach. Die Form des Liedes, die Form des Gedichts bedeuten dieser gegenüber wenig oder nichts. Das Wort allein ist Herrscher, die Musik die gefügige Dienerin, die seine Würde nur hebt, für sich aber nichts beansprucht.

Im Gegensatz hierzu stehen Schumann, Franz und Brahms. Bei ihnen ist die Musik das Primäre, das Wort gewissermaßen nur Auslöser der bereits im Unterbewußtsein vorhandenen musikalischen Spannungen und deren nunmehrige Stütze — bild-

gesprochen — das formgebende Gerippe, um das sich die Musik legt. Deshalb ist auch die Wortbehandlung hier eine ganz andere. Diese Meister gehen aus von einer strophischen Behandlungsweise des Gedichts, mit der sie eine mehr und mehr ins einzelne gehende musikalische Ausarbeitung verbinden. Die poetische Vorlage als Ganzes zu komponieren, deren Grundstimmung zu treffen, ist ihr Ziel. Es kommt ihnen auf den breiten, melodischen Fluß an, dem sich alle Einzelheiten unterzuordnen haben, auf das Schaffen einer großen, schöngeschwungenen Gefühlslinie, auf einen ungebrochenen seelischen Schwung. Ihr Ideal ist das mit den höchsten Kunstmitteln gestaltete „Volkslied", ihr ganzes Streben, ihr sehnlichster Wunsch das Schaffen eines solchen.

Hier knüpft Gustav Mahler an. Er geht ebenfalls von der Gesamthaltung des Gedichts aus, von der Form des Volksliedes. Dieses — speziell das Soldatenlied — hat ja auch den größten Einfluß auf seine Liedkomposition ausgeübt. Sein formaler Ausgangspunkt ist die strophische Behandlung des Gedichts, die sich bis zu seinen letzten Liedern klar nachweisen läßt (besonders deutlich in „Liebst du um Schönheit"). In seinem ersten Liederhefte finden wir ganz einfach gefügte strophische Gesänge, bei denen die einzelnen Teile sich nur durch geringfügige Unterschiede voneinander abheben. Hans und Grete: Der zweite Vers: „Ringel Reihn! Ei Gretchen usw.", nur am Anfang zweimal durch Wiederholung melodischer Glieder erweitert und am Schluß mit einem Anhang versehen. Serenade: zweiter Vers durch Tiefalternation der Melodietöne bei „erst nach meinem Erdengange" und deren harmonischer Ausnutzung stärker modulierend; der dritte ähnlich, andere Tonarten berührend. Fantasie, in der sich beide Verse völlig gleichen.

Eine Weiterbildung erreicht Mahler dadurch, daß er dieser strophischen Form eine nach und nach immer intensiver entwickelte motivische Ausarbeitung mitgibt, die sich dem Inhalte der verschiedenen Strophen jeweilig anpaßt und jede derselben aufs schärfste charakterisiert, ohne dabei die thematische und formale Einheitlichkeit des Ganzen im geringsten zu gefährden. Was ihm die Grundforderung für die Gestaltung eines Liedes ist, hat er selbst Dessaj gegenüber einmal geäußert[1]: „Ich verlange von einem Lied nicht, daß es klingelt, wenn ein Vogel vorkommt und im Baß herumbrummt, wenn der Wind geht — ich verlange: Thema, Durchführung des Themas, thematische Arbeit, Gesang, nicht De-kla-ma-tion." Diese thematische Arbeit dehnt er nun vor allem auf die Vor-, Zwischen- und Nachspiele aus, die — in den ersten Liedern nur keimhaft vorhanden — an Umfang und Bedeutung gewinnen, derart, daß die Maße und Verhältnisse ganz andere werden, daß oft der seelische und musikalische Schwerpunkt bei ihnen liegt, wie beispielsweise in der Kerelge, in der das Apostolische des Textes durch die Musik überbrückt wird, indem dieselbe all das in den Worten Fehlende ergänzt, ebenso im letzten der Kindertotenlieder, in dem die stärksten Ausbrüche des Schmerzes in den Zwischenspielen liegen und das letzte Trosteswort auch erst das Nachspiel spricht. Bei einem derartigen Verschieben der Abwägungen mag es sich wohl verstehen lassen, daß man Anstoß nahm an der Bezeichnung „Lied", wie es Hanslick tat, der die Wunderhornlieder mit Orchester den Berliozschen Orchestergesängen „La captive", „Le chasseur Danois", „Le pâtre breton" an die Seite stellt und sagt, daß sie weder Lied, nach Arie, noch dramatische Szene seien und doch von jedem derselben etwas hätten. Und doch sind es „Lieder", sofern man nur erwägt, daß ihr Charakter fast ausnahmslos ein auf intime Gefühlswirkungen eingestellter, ihr Stil ein vorwiegend kammermusikartiger, also doch liedhafter ist.

So kommt Mahler schließlich zu einer neuen formellen Einheit, zu einem neuen Prinzip, das bei der Bestimmung der Form nunmehr der ausschlaggebende Teil wird. Die Faktur der Lieder wird dabei eine immer kompliziertere, die gelegentlich — als künstlerisches Mittel — z. B. in den beiden großen Balladen „Revelge" und „Tambourg'sell" wieder zu packender, in ihrer Wirkung grausiger Einfachheit zurückkehrt, um in den Rückertliedern dann noch eine vorher ungeahnte Verfeinerung zu erfahren, die zu denkbar größter Sparsamkeit in der Anwendung der kompositorischen Mittel führt. Man denke nur an „Ich atmet einen linden Duft", in dem neben der Gesangsstimme sich eine ununterbrochene Achtelbewegung durch das ganze Stück zieht, nur gestützt auf einzelne gehaltene Töne und duftige Arpeggien. Hier kehrt der Komponist wieder zu ganz einfachen Ausdrucksformen zurück, allerdings auf einer höheren Stufe, die alles mehr durchgebildet, verfeinert und verinnerlicht zeigt, die von einer hemmungslosen Beherrschung des vorhandenen Gestaltungsmaterials Zeugnis ablegt. Hier geht Mahler jeder, auch der kleinsten Gefühlsregung, jeder feinsten Sprachwendung nach und bringt ausgiebig die Errungenschaften Wagnerscher Deklamations- und Gestaltungsweise zur Anwendung. Dabei huldigt er nie dem modernen Prinzip, die einzelnen Worte gewissermaßen an sich zu komponieren, aus vielen Teilchen ein großes Ganzes zusammenzufügen. Ihm ist und bleibt es Hauptsache, die Grundstimmung des Gedichts zu erfassen und durchaus eindeutig wiederzugeben. Auf deren Kosten verliert er sich niemals so weit

[1]) Die Musik IX, 21. D., Stunden mit Mahler.

in die Charakterisierung von Einzelheiten, daß sich eine ästhetische und stilistische Inkongruenz ergeben müßte.

Wahrt Schubert in seinem Liede die formale und thematische Einheit, so ist das zum Teil mit darauf zurückzuführen, daß in seiner Liedmusik das malerische Moment das Übergewicht hat.

Wenn in jedem Musiker ein Stück vom Dichter und vom Maler steckt, von denen das eine mehr, das andere minderen Einfluß auf das tondichterische Gestaltungsvermögen gewinnt, so kommt bei Schubert stärker der Maler zum Vorschein, der ihn aus einem Gedankenkomplex ein leicht faßbares, besonders charakteristisches Bild herausgreifen, dieses dem Hörer ausmalen und auf dem Grunde dieser einen, alles beherrschenden Vorstellung das Ganze entstehen läßt. Ein besonders greifbares Beispiel dafür bietet „Ich hört' ein Bächlein rauschen“, in dem aus der Vorstellung des rauschenden Baches das ganze Stück herauswächst. Es zeigt aufs deutlichste, wo die Quellen von Schuberts musikalischer Erfindung liegen, im malerischen Schauen und Gestalten. Darum ist seine Musik ihrem innersten Wesen nach auch vorwiegend malerischer Art. Sie ist undramatisch, will keine Gedankengänge, keine Stimmungsverläufe geben, sondern behäbig die Grundvorstellung des Ganzen musikalisch auswerten.

Im Gegensatz zu der wesentlich malerisch gearteten Musik steht die der Tondichter, bei denen der Dichter im musikalischen Gestalten ein ausschlaggebendes Wort mitredet, der Maler aber weniger stark in die Erscheinung tritt, in deren musikalischem Schaffen das dichterische Moment das orientierende wird. Solche Musik ist im Gegensatz zur malerischen mehr dramatischen Charakters, läßt vor dem Hörer statt einer Vorstellung eine Reihe von Vorgängen, von Stimmungen erstehen, sieht ihr Endziel im Verfolgen von Gedankengängen, von Stimmungsverläufen. In diesem Sinne ist Mahler in seiner Lyrik ein wahrhaft dichterischer Musiker.

Natürlich läßt sich das lebendige Schaffen eines Künstlers nicht derart einschachteln und schematisieren. Schubert hat Sachen geschrieben, bei denen der Dichter in ihm der Stärkere wurde, umgekehrt finden sich bei Mahler Lieder, die man als malerische und nicht als dichterische Musik ansprechen muß. Man denke nur an Stücke wie „Blicke mir nicht in die Lieder“, zu dessen Gestaltung die einzige malerische Vorstellung der „Bienen, wenn sie Zellen bauen“ die Anregung gab, an die „Fischpredigt“ und an „Das irdische Leben“, die von dem Abbild des rastlosen Tuns auch musikalisch beherrscht werden. Trotz dieser Ausnahmen ist Mahlers Liedmusik ihrem Charakter nach in der Hauptsache dichterischer Natur.

Das nachschubertsche Lied steht mehr und mehr im Zeichen der Romantik, die als wesentlich neues Gestaltungsmittel der Musik die zielbewußte Anwendung der Farbe zuführt. Gestaltet die klassische Zeit ihre Kunstwerke mit Hilfe von Form und Rhythmus in erster, Harmonik und Farbe aber erst in zweiter Linie, ist ihr Kunstideal streng logischer Aufbau, Übersichtlichkeit, Gesetzmäßigkeit der Form, scharfe zeichnerische Linie, so stellen sich die Romantiker zu ihnen in bewußten Gegensatz und sind bereit, der Darstellung der Stimmungen, besonders der musikalischen Erfassung des Phantastischen und Gemütvollen zuliebe das errungene Gute ihrer Vorfahren zu opfern. Allerdings stehen sie viel zu viel in deren Bann, um das zu können oder auch nur radikal durchführen zu wollen. Sie bringen's wohl zu einer Lockerung der Formen, zu einer weniger scharf geprägten Rhythmik, sind aber oft imstande, hier neue Anfänge zu schaffen, einen Weg einzuschlagen, den erst unsere Zeit weiter und auch allem Anschein nach bis zu Ende verfolgt (Impressionismus: Débussy u. a., Expressionismus: Schönberg, Schilker u. a. m.). Eins aber gelingt schon ihnen vollkommen, der harmonischen und instrumentalen Farbe beim Schaffen neuer Werke mehr Einfluß, ja die erste Stelle einzuräumen, Gedanken und Gefühle in erster Linie mit deren Hilfe auszudrücken.

Auch im Liede macht sich dieses Bestreben geltend, zeigt sich das Bedürfnis nach harmonischer und instrumentaler Farbigkeit. Schumann, Brahms und Wolf behelfen sich vorerst noch mit dem Klavier allein, suchen aber dadurch — besonders der letztere — daß sie die Begleitung auf eine breitere harmonische Basis stellen, ihr sinfonische Ausdrucksmittel zuführen, eine größere Farbigkeit zu erzielen. Vereinzelt greifen auch sie schon zu einer Bereicherung des Liedes durch instrumentalkoloristische Mittel, beispielsweise Brahms in seinen zwei Gesängen mit Klavier und Bratsche. Doch sind das mehr Ausnahmeerscheinungen. Bewußt verfolgen das Hineinziehen orchestraler Farben in das Lied erst die Modernen.

Aus dem Grundsatz der Romantiker heraus: schrankenlose Freiheit in der Wahl der Ausdrucksmittel und Gestaltungsformen entsteht das heutige Orchesterlied. Es wächst aus dem Klavierliede heraus einesteils, um dem obenerwähnten Bedürfnis, auch im Liede durch Einbeziehen orchestraler Farben neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, Raum zu geben, anderenteils wohl auch aus dem Empfinden heraus, daß das klavierbegleitete Lied, in unsere großen Konzertsäle verpflanzt, einen ästhetischen Irrtum bedeutet, daß es, zwischen zwei Orchesterwerke großen Stils gestellt, wirkt — um ein Mahlersches Bild zu gebrauchen[1]) — wie eine Statuette, die man hoch oben auf eine

[1]) siehe Bischoff: Das deutsche Lied.

Stadtmauer stellt, daß es hier von seiner Umgebung erdrückt wird.

So macht sich auch im Liede jene Kreuzung der Stilgattungen geltend, die typisch für unsere Zeit auch bei anderen Formen auftritt in der Vermischung von Stileigentümlichkeiten der Sinfonie mit solchen der Kantate (Mahler VIII. Sinfonie), der Gegenüberstellung von Ouvertüre und sinfoschem Prolog (Reger), Sinfonie und Sinfonietta (Reger, Graener), dem Hinübergehen von Elementen der Programmusik in die Sinfonie, der Hineinziehung des Chors in das Instrumentalkonzert (Busoni).

Doch unaufhaltsam schreitet auch hier die Entwicklung bereits wieder vorwärts, und wie sich das Bestreben geltend macht, der oft schier erdrückenden Masse des großen Orchesters für kleinere Verhältnisse das Kammerorchester, der Sinfonie großen und größten Stils die Kammersinfonie (Schönberg u. a., Strauß in Ariadne, Ausgangspunkt etwa Wagners Siegfriedidyll) gegenüber zu stellen, deren Inhalt mehr intimen Charakter zeigt, wie im Schauspiel neben dem Drang nach dem großen Hause für die breite Masse der Drang nach Kammerspielen, nach der Kleinbühne zur Geltung kommt, so klafft auch beim Orchesterliede schon wieder ein Zwiespalt, ist auch hier bereits ein Gegensatz geschaffen, eine größere Differenzierung eingetreten. Den Liedern größten Kalibers, wie Strauß' „Verführung" und „Notturno" mit ihrem anspruchsvollen Orchestergewande, ihren beinahe sinfonischen Ausmaßen stehen Lieder kleineren Umfangs gegenüber, die nur wenige orchestrale Mittel (bei Strauß z. B. „Morgen" und „Meinem Kindl") fordern, mehr innerlichen Charakters, auf intimere Wirkung angelegt und für kleinere Verhältnisse geschaffen sind. Sie bedeuten in gewissem Sinne eine Umkehr zum Klavierliede.

Auch bei Mahlers ist die Spaltung in die zwei Formen des orchesterbegleiteten Liedes bereits ausgeprägt. Bei ihm sind als Kammerlieder ihrer Besetzung und Struktur, vor allem aber ihrem Inhalte nach anzusprechen „Blicke mir nicht in die Lieder", „Ich atmet einen linden Duft", „Ich bin der Welt abhanden gekommen", „Wer hat dies Liedlein erdacht" und „Rheinlegendchen". Auch die in ihrer seelischen Verfassung unendlich zarten „Kindertotenlieder" wären, obwohl sie weit mehr orchestrale Mittel bedingen (mit denen indes fast ausnahmslos kammermusikartig musiziert wird), hierher zu rechnen.

Vom Werden und Wesen des flämischen Volksliedes

Von Werneck-Brüggemann / Kassel

Die Blüte des flämischen Volksliedes lag im 15. und 16. Jahrhundert. Aus dieser Zeit sind die meisten durch Überlieferung erhalten geblieben. Die zahlreichen Bucherscheinungen dieser Art des 17. Jahrhunderts (über 150 z. T. flämischen, z. T. niederländischen Ursprungs) gaben sie fast durchweg erstmalig in der Druckschrift wieder. Freilich wachte die flämische Sammelfreude erst eigentlich im 19. Jahrhundert auf, insbesondere nach dem bedeutsamen Jahre 1830. Von diesem Zeitpunkt ab begann sich der Flame in steigend wachsendem Volksbewußtsein darauf zu besinnen, daß er ehemals frei und selbständig gewesen und eine Volkskunst besessen.

Wenn schon Volkslieder durch Überlieferung selten an Form und Seele gewinnen, ja eher verbildet und verunstaltet werden, so war zur Zeit der Sammeltätigkeit eines Willems und Snellaert — um die Mitte des 19. Jahrhunderts — die allgemeine Verbesserungswut stark. Grobe Willkürlichkeiten in Wort und Weise führten des öfteren zu holprigen, unschönen und sinnlosen Aufzeichnungen. Immerhin darf an dem äußerst verdienstvollen Werk dieser beiden Forscher („Oude vlaemsche Liederen", ten deele met de melodien uitgegeven door J. F. Willems en F. A. Snellaert, Gent 1848, 1. Auflage. — „Oude en Nieuwe liedjes", bijeen verzameld door F. A. Snellaert, met begleiding voor Piano door L. Hemelsoet, Gent 1864, 2. Auflage) die hohe Leidenschaft und Unentwegtheit der Sammeltätigkeit nicht unbeachtet bleiben. Willems und Snellaert waren Wegweiser auf dem neuerschlossenen Gebiet der flämischen Volkskunst.

Diesen und den ebenso willkürlichen Aufzeichnungen der Gebrüder Jos. und Lamb. Joann. Alberdinck Thijm („Oude en nieuwere Kerstliederen") stehen die wort- und sangesgetreuen Hoffmanns von Fallersleben („Holländische Lieder", 1833 — „Altniederländische Lieder", Göttingen, 1852), Edm. de Coussemakers („Chants populaires des Flamands de France", Gent 1856) und Lootens en Feys' („Chants populaires des Flamands", Brügge 1859) vorteilhaft gegenüber.

Als erster verglich die überlieferten Verse mit den Urkunden Dr. G. Kalff, welcher (mit seinem Werke: „Het Lied in de Middeleeuwen", Leiden, 1883) der vergleichenden Liederforschung neue Bahnen wies. Auch der Dichter Pol de Mont hat sich vorzugsweise mit Besprechung und Sammlung alter Lieder beschäftigt und die Ergebnisse seiner Untersuchungen in der Zeitschrift: „De Volkskunde" niedergelegt, während Dr. G. R. Acquoy (sprich „akweu-i"), dessen Aus-

spruch über das Volkslied, es habe „soms een taai leven" zum geflügelten Wort geworden, mit seiner Schrift: „Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de Hervorming" die Schätze geistlicher Volkskunst hob und beleuchtete.

Bei dieser Reihe dürfen wir indes deutscher Liederforscher wie des bereits genannten Dichters Hoffmann von Fallersleben — Uhlands (1844), Böhmes (1877 und 1893) und Erks (1893, mit Böhme zusammen) sowie neuerdings des trefflichen Germanisten Dr. Johannes Bolte nicht vergessen.

Von den ersten, z. T. handschriftlich vollzogenen Niederschriften [1]) über die Sammlung Willem van Zuylen van Nyevelds („Souterliedekens", Antwerpen, 1450) [2]) bis zu dem ebenso umfangreichen wie tiefgründigen gewaltigen Werke Fl. van Duyses „Het oude nederlandsche Lied" [3]), das den Grundstock für alle heutigen Nachforschungen bildet, ging ein beschwerlicher Weg. Aber er führte zu der lichten Erkenntnis, die sich in den letzten Jahren auch in Deutschland breitermacht, daß die Seele eines so urwüchsig-kräftigen Germanenschlages, wie der Flamen Flanderns unter fremdem Joch nicht und niemals auslöschen kann. Das Stammesbewußtsein eines solchen Volkes läßt sich auf die Dauer nicht unterdrücken.

Was nun diesen Liedern gemeinhin anhaftet, das ist die innige, zart- und gemütvolle Empfindung eines von Natur aus ebenso rührend kindlichen wie trutzig kampfesfrohen Volkes.

Von jeher hat der Flame einen Sinn fürs Fröhliche, Sorgenlose, für Liebe, Wein und Gesang vererbt. Mit diesen Ureigenschaften kann er sein „dietsches" Blut schlechthin nicht verleugnen.

Bei seiner besonders stark vorhandenen Sangeslust ist seine kindliche bildliche Ausdrucksweise, die sich in der Sprache rein äußerlich durch die überaus volkstümliche Verwendung der Kose- und Verkleinerungsformen kenntlich macht, ein hervorstechendes Merkmal seiner Seele. Deren edelzarter Gefühlsinhalt, mit schlichtem Tonsatz vermengt, verband sich zu Versen und Strophen. Vollends die Schönheit des flandrischen Landes, seine heiße Sommer- und Herbstsonne, sein langweiliger Winterregen und seine drückenden Vorfrühlingsnebel gaben ihr einen Tropfen norddeutscher Schwermut und Ernstsinns. Doch zittern diese Untertöne in den alten Liedern nur wenig durch, und wenn auch hier und da flämisches Leid schon hervorbricht, so weicht es dennoch immer wieder der Sonne unverwüstlicher Lebensfreude.

So schrieb F. A. Snellaert 1852, kurz nachdem er im Zusammenwirken mit Willems die ersten Lieder von Dorf, Straße und alten Frauenlippen abgelesen und niedergelegt hatte:

„Man wird aus ihnen ersehen können, daß das Einfältige, das Gemütliche von ihnen die Hauptsache ausmacht und daß es gänzlich übereinstimmt mit dem wenig kriegstüchtigen, aber doch mutigen Betragen des Mannes, der frommen Ergebung der Frau, der aufrichtigen, ungezwungenen Lebenslust aller." Oder: „Bei uns war es stets einfältig-zart, sonder Abgeschmacktheit und Verbildung. Ruhig in der Gefahr, beißend in der Unterdrückung, ist unser Lied auch inmitten der Erniedrigungen, welche die Sprache des Flamings und in der Folge das ganze flämische Volk in diesen Jahren der Heimsuchungen hat erleiden müssen, gesund geblieben. Wenn auch die Entartung eingedrungen ist, so behielt die Nation dennoch eine Verschanzung, hinter der sie frei und sicher atmete: sie blieb Herrin des Liedes."

Es verlohnt sich, noch ein paar Worte über die sprach- und sangliche Form der Lieder zu sagen.

„Die Alten dichteten so, wie sie sprachen, und sangen so, wie sie dichteten", meinte Duyse, womit er beinahe alles ausgesprochen hat. Es ist allgemein bekannt, daß bis zum Ende des 16. Jahrhunderts — bevor Martin Opitz seine Verslehre herausgab — die Dichtkunst keine Versfüße, sondern nur Hebungen zählte. Sehr treffend sagt daher Duyse: „Die Schlußfolgerung ist, daß man bei der Aufzeichnung unserer alten Melodien weniger die alte Schreibweise, denn hauptsächlich den Wortlaut und die Sprachmetrik zu beachten hat." (Vgl. auch Fl. van Duyse: „De melodie van het Nederlandsche lied en hare rhythmische vormen", 's Grav., 1902.)

Über die Tonweisen wäre zu sagen, daß sie — wie die Verse — im einfachen, schlichten, oft sonderlich einförmigen Tonfall und Taktschlag stehen. Die Melodien sind viel von launischen Intervallsprüngen und Triolen sowie modulatorischen Gängen durchsetzt, überhaupt reich an Taktverschiebung und Sequenzbildung. Fast durchweg bevorzugen sie die Kirchentöne, die Gradmesser des Mittelalters. (Siehe Fr. A. Gevaert: „La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine", Gent 1895.) Erst die neueren Aufzeichnungen spiegeln sich im tonalen Zweigeschlecht des Dur und Moll, doch halten sie nur selten eine bestimmte Tonart fest. Letzten Endes ist diese Sprunghaftigkeit im flämischen Volkswesen begründet, das lange, bittere Jahre zwischen zwei Völkerrassen hin und her schwankte.

---

[1]) Z. B. der in der Genter „Vlaemschen Bibliophilen" 1847 von C. Carton unter dem Titel: „Oudvlaemsche liederen en andere gedichten der XIVe en XVe eeuwen" herausgegebenen alten Handschrift Gruythuyse, — 145 Lieder enthaltend.

[2]) Etwa 150 Melodien aus dem 15. u. 16. Jahrh. fassend.

[3]) Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodien, verzameld en toegericht door Fl. van Duyse, — Antwerpen, De nederlandsche Boekhandel, 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, — 1903, 3 Bände.

GUSTAV MAHLERS SECHSTE SINFONIE

VON KARL DEMMEL / DARMSTADT

*

* *Allegro energico* *

Dumpf rauscht die Welt, ihr Schritt bebt brausend fort.
Schrillt Dissonanz durch Raum und Ewigkeit.
Weltwetter bricht, Wolken stürzen ob Massen,
Schicksal peitscht Erdgeschlechter wild,
Menschen sind Schwachheit, sind leicht wie Hauch,
Sind wie Blumen, die am Abend zusammensinken.
— Raffen sich Seelen, die dem Schicksal starr trotzen,
Das die Hoffnung auf Frieden unbarmherzig zermalmt,
Sinken sie nieder, zertreten, siechen, sinken . . .

*

* *Andante moderato* *

Leid sucht Einsamkeit, quillt über aus Seelen
Im heiligsten Fühlen.
Wird weich wie ein Abend im späten Sommer.
— — — — — — — — — —
Leid ist Süße, trotz aller Herbheit,
Leid ist Wunder mit zarten Fingern,
Das frei erhebt aus traumdunklen Tiefen,
Ist Sonne der Hoffnung: einmal wird wieder Taghelle lachen,
Hinter all diesen walddüsteren Bergen muß eine Sonne verschlafen warten,
Die einer Seele Labsal wird. —
Harfe zittert, vergessene Klänge voll Hoffnung jubelnd,
Glockenklar wie ein Uhrschlag in einsamer Nacht.

*

* *Scherzo* *

Nicht Jubel, der bis zur Sonne dringt,
Nicht Jubel befreit alltäglicher Kämpfe und Enge.
Dein Schicksalsschwert, Menschbruder, schleif' haarscharf
Und schlag' . . . .
Du lächelst — lächelst müde . . .
Scherze verlachen in sich, nutzlos, freudlos,
Scherze werden Ironie, Höhne selbst des Schicksals —
Im Nacken brütet wieder die kalte Wahrheit.
Pendelt die Seele zwischen Freude, Leiden, Dumpfheit und Sonne.
Lache im Leiden, verhöhne dich selbst!

*

* *Finale* *

Mensch wandert aus tiefen Tälern mit Jammer durchseucht,
Bergen entgegen.
Sehnsucht zum Licht quillt auf,
Klarheit jauchzt innerlich: Erhebung aus Dunkel.
Mensch betet, schwebt wie ein Geist auf lachende Matten,
Wo Tiere schellenläutend zufrieden grasen.
Hinter Felsen lacht Licht, leuchtet, lockt, lebt.
Mensch wandert sonnentrunken, breitet die Arme
Auf äußerstem Felsen: Erlöse, erlöse mich!
Stürzt träumend steil hinab,
Zerschellt auf dem Boden des Jammers . . .
Seele steigt sterbend, neigt sich vor Gottes Thron,
Fühlt seine streichelnde Hand, so sprechend:
Erlösung! Friede! Heimat!
Zerstäubt im All — wird nichts im Raum der Himmlischkeit . . .
Drunten im Tale senkt man den Leib in die Erde,
Erdschollen poltern auf hölzernem Sarg tief in der Grube . . .

* * *

Goethes Beziehungen zu musikalischen Personen
während seiner Kuraufenthalte in Karlsbad 1785—1823

Von M. Kaufmann / Karlsbad

Zwölfmal besuchte Goethe in den Jahren 1785 bis 1823 die Sprudelstadt Karlsbad.

Während seines Kurgebrauches nahm der Dichter oft Gelegenheiten wahr, mit musikalischen Personen Briefwechsel zu führen oder mit solchen in persönlichen Verkehr zu treten.

Mit einem Musiker, dessen Namen wir nicht feststellen können, muß Goethe im Jahre 1795 in Karlsbad in Verbindung getreten sein. Dieser hatte ein Gelegenheitsgedicht, das entweder dem Geburtsfeste der verw. Fürstin von Schwarzburg-Rudolfstadt oder der regierenden Herzogin von Mecklenburg-Schwerin zugedacht war, im Chorsatze komponiert. Die Chronik Karlsbads der Gebrüder Platzer vermerkt das Gedicht und den dazugehörenden Text wie folgt:

Chor
welcher am 21. Juli 1795
bei dem
zur Ergötzung der hohen Kur- und Badegäste
gegebenen
FREIBALLE
gesungen wurde.
Von Herrn von Goethe.

Hand in Hand den Tanz zu schweben,
Und der Freude hingegeben,
Mit bescheidenem Entzücken
Sich im Wechsel anzublicken,
Hebt der Tänzer frohe Brust,
Wenn sie wandeln, wenn sie fliegen,
Ist auch unser das Vergnügen,
Und gesellig jede Lust.

Wenn die Zeit geschwind verflossen,
Wenn Ihr Tag für Tag genossen,
O, so denkt in dieser Stunde,
Welchen Teil an eurem Bunde
Die Verehrungswürdige nahm.
Nie wird uns ihr Bild verschwinden,
Möge sie Gesundheit finden,
Wie sie uns zur Freude kam.

Der Komponist ist unbekannt, das Notenmaterial verschollen.

Mit dem Erfinder von musikalischen Spielwerken J. G. Kauffmann wurde Goethe hier im Jahre 1810 bekannt. Mit Empfehlungen von Zelter suchte Kauffmann, welcher auch sechs Zeichnungen zum „Faust" vom Kammersekretär Nauwerk aus Ratzburg mitbrachte, den Dichter auf und versäumte nicht, sein neuerfundenes Harmonichord, für das C. M. v. Weber eigens ein Adagio und Rondo in F-Dur mit Orchester schrieb, vorzuführen.

In launiger Weise befaßt sich ein Brief Goethes vom 4. Juli 1810 an Pauline Grotter mit dem Hofkapellmeister F. H. Himmel, welcher als Kurgast Einzug gehalten hatte. Goethe schreibt: „... Ihre Zimmer im ‚Walfisch' (ein Karlsbader Kurhaus führte diese Bezeichnung) bewohnt Himmel, und das ungeheure Meerwunder erstickt fast an diesem neuen Jonas..."

Für Himmel, den „wüsten Sonderling, der fast nur noch zwischen behaglichem Champagnerrausch und trostloser Nüchternheit lebt" (Varnhagen), schrieb Goethe das nachstehende „An Uranius" überschriebene Gedicht:

Himmel, ach! So ruft man aus,
Wenn's uns schlecht geworden.
Himmel will verdienen sich
Pfaff' und Ritterorden.

Ihren Himmel finden Viel'
In dem Weltgetümmel;
Jugend unter Tanz und Spiel
Meint, sie sei im Himmel.

Doch von dem Klaviere tönt
Ganz ein andrer Himmel.
Alle Morgen grüß' ich ihn,
Nickt er mir vom Schimmel.

Himmel kam 1811 wieder nach Karlsbad, und Goethe berichtet an Zelter am 26. Juli: „Himmel ist seit einigen Tagen hier und obgleich leidend, doch immer der alte, lustig, mitteilend und durch sein Spiel auch die rohesten Instrumente verbessernd."

Den größten Tondichter, Beethoven, lernte Goethe 1812 in Teplitz kennen und schreibt darüber an Zelter aus Karlsbad unterm 2. September 1812: „Beethoven habe ich in Teplitz kennengelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt, das vielleicht dem musikalischen Teil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel..."

An Zelter schreibt Goethe am 2. September 1812 noch: „Sehr oft und herzlich habe ich mich, teurer Freund, diese Wochen her nach Ihnen gesehnt, da unser wackerer und schätzbarer Langermann, durch den Vortrag Ihrer Lieder und manches anderen Guten, dessen er sich erinnerte, durch Erzählungen von der köstlichen Singakademie, der erquickenden Liedertafel, und was sonst noch Gutes sich alles von Ihnen herschreibt und belebt wird, mich recht fühlen ließ, wie sehr ich verliere, daß ich von Ihnen entfernt lebe und daß zwischen uns Klüfte sich befinden, die, je länger es dauert, sich noch immer zu erweitern scheinen... Haben Sie Dank für Ihre lieben Briefe und schreiben Sie mir zunächst nach Weimar, wo ich durch Ihre Lieder und sonstigen früheren Gaben mich wieder der Musik zu nähern hoffe, von der mich das leidige Weltwesen zu meinem großen Verdrusse weggetrieben hat..."

Mit Johann Wenzel Tomaschek, dem 1774 in Böhmen geborenen Theoretiker, Musikpädagogen und „Tondichter bei Georg Grafen von Buquoi", stand Goethe vorerst im Briefverkehr, bis sie 1822 in Eger persönlich bekannt wurden. Tomaschek, ein tüchtiger Pädagoge, zu dessen Schülern Dreyschock, Kittel und Schulhoff zählten, war auch ein angesehener Komponist kirchlicher und weltlicher Gesangswerke. Die ersten Goetheschen Texte vertonte Tomaschek im Jahre 1815. Tomaschek erzählt, daß der Dichter nach Anhören des Liedes „Mignons Sehnsucht" zu ihm gesagt habe: „Sie haben das Gedicht verstanden, ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich mißverstehen konnten, als sie es durchkomponierten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, daß ich von ihm bloß ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen." Für sein Stammbuch erhielt Tomaschek ein Gedicht (später „Äolsharfen" betitelt) mit der Widmung: Für innige Teilnahme an meinen Gesängen dankbar zu freundlichem Erinnern genußreicher Stunden. Eger, den 6. August 1822. — In einem Schreiben an Rat Grüner in Eger lobt Goethe Tomascheks kunstreiche Komposition, doch „wünschte ich ihm mehr Gemütliches; der Eingang zum Erlkönig will mich nicht ansprechen". An Tomaschek selbst schreibt Goethe am 1. September 1818: „Ihre Teilnahme an meinen Liedern werde ich erst recht zu schätzen wissen, wenn ich, nach Hause (von Karlsbad) zurückkehrend, wiederholt vorgetragen höre, wie Sie Blumen und Blüten meiner früheren Zeit neu belebt und aufgefrischt. Wollen Sie beim folgenden Hefte über den meinen Liedern schon gewidmeten Anteil noch eine besonders ausgesprochene Widmung hinzufügen, so werde ich mich doppelt geehrt und eine vielfache Belohnung finden des fortwährenden Eifers, meine Lieder dem Lebens- und Kunstkreise des Musikers anzunähern."

Das Jahr 1818 führte Goethe mit der berühmten Sängerin Angelica Catalani zusammen (geb. zu Sinigaglia 1780, gest. in Paris 1849) bei einer Gesellschaft, welche Fürst Josef Schwarzenberg in Karlsbad zu Ehren seines Bekanntenkreises gab. Die Catalani führte ihre Gesangskunst vor. Goethe war entzückt und schrieb an Knebel: „Von Madame Catalani darf unsereiner nur sagen: Ich habe sie gehört, und da ist man auch schon fertig. Gelte nachstehendes Impromptu als ein Stoßseufzer, da uns Worte mangeln:

Im Zimmer wie im hohen Saal
Hört man sich nimmer satt,
Denn Du erfährst zum ersten Mal,
Warum man Ohren hat."

In nachg. W. 1833 lautend:

Madame Catalani.
Karlsbad, zum goldenen Brunnen, am 14. Aug. 1818.

Im Zimmer wie im hohen Saal
Hört Keiner je sich satt;
Denn man erfährt zum ersten Mal,
Warum man Ohren hat.

An Reinhard berichtet Goethe am 28. September 1818, daß er die Catalani mehrmals in Karlsbad singen hörte.

An Zelter ließ Goethe aus Karlsbad vom 24. Mai 1820 ein „Liedlein, welches du mit Liebe entziffern und beziffern mögest" gelangen, welches bald darauf komponiert wurde und lautete:

St. Nepomuks Vorabend den 15. Mai 1820.

Lichtlein schwimmen auf dem Strome,
Kinder singen auf der Brücken,
Glocke, Glöckchen fügt vom Dome
Sich der Andacht, dem Entzücken.

Lichtlein schwinden, Sterne schwinden.
Also löste sich die Seele
Uns'res Heiligen; nicht verkünden
Durft' er anvertraute Fehle.

Lichtlein, schwimmet! Spielt, Ihr Kinder!
Kinderchor, o singe, singe!
Und verkündiget nicht minder,
Was den Stern zu Sternen bringe! [1])

Die Karlsbader Badeliste vom Jahre 1823 meldet die Anwesenheit der Madame Marie Szymanowska, erste Fortepianospielerin Ihrer Majestät beider Kaiserinnen von Rußland, mit Schwester Kasimire Wolowska und Bruder Karl Wolowski.

[1]) Am Vorabend des St. Nepomuk-Festes ließ die Karlsbader Jugend kleine Papierschiffchen mit einem Kerzchen auf dem Flusse schwimmen.

Zu dieser Pianistin (sie war 1795 in Warschau geboren, jüdischer Abstammung, Schülerin von Field und starb 1831 in Warschau an der Cholera) fühlte Goethe eine leidenschaftliche Zuneigung. Das Ausschlagen eines Besuches bei dem Mineralogen Grafen Auersperg nach Schloß Hartenberg (bei Karlsbad) und die vorgeschützte „notwendige Anwesenheit in Karlsbad" dürfte mit den Liebesgedanken Goethes zur Szymanowska im Zusammenhange gestanden haben. Oft nennt Goethe ihren Namen in seinen Briefen, er nennt sie einen weiblichen Hummel[1]), preist ihre musikalischen Talente, ihre Anmut und Liebenswürdigkeit. Durch das Spiel der Szymanowska geriet Goethe in begeisterte Stimmung. „Das Klangreiche der Szymanowska... die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen..." schreibt er an Zelter. „Herrlich, göttlich" nennt er ihr Spiel. Ein begeistertes Gedicht ist es, das Goethe der Szymanowska, mit der er vierzehn Tage in Karlsbad verlebte, widmete:

An Madame Marie Szymanowska.

Die Leidenschaft bringt Leiden! — Wer beschwichtigt,
Beklommenes Herz, dich, das zu viel verloren?
Wo sind die Stunden, überschnell verflüchtigt?
Vergebens war das Schönste Dir erkoren!
Früh ist der Geist, verworren das Beginnen.
Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen.

Da schwebt hervor mit Engelsschwingen
Verflucht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Aug netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwert der Töne wie in Tränen.

Und so das Herz erleichtert merkt behende,
Daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,
Zum reinsten Dank der überreichen Spende
Sich selbst erwidernd willig darzutragen.
Das fühlt sich — o, daß es ewig bliebe,
Das Doppelglück der Töne und der Liebe.

Schon in Karlsbad dürfte die Einladung Goethes an die Szymanowska, seine „liebste Freundin", die „anmutigste Frau", die „Schönste", nach Weimar zu kommen, ergangen sein, zur selben Zeit, da der Dichter auch zu Ulrike von Lewetzow, welche mit ihrer Familie ebenfalls anwesend war, in jugendlicher Liebesglut entflammt war. Ende Oktober kam die Polin in Weimar an, und Eckermann weiß viel Interessantes von der amorösen Neigung Goethes zur Szymanowska zu erzählen. Der Abschied Goethes von der Pianistin soll rührend gewesen sein, ja, eine heftige Erkrankung wird ihm, wie Eckermann erzählt, nach diesem Abschiede zugeschoben. Maria Szymanowska, die Frau, „anmutig über allen Preis", ließ das Liebesleben Goethes mit Ulrike noch nicht beenden. Die Szymanowska war die letzte Liebe Goethes.

[1]) Joh. Nep. Hummel, ausgezeichneter Pianist, Komponist und Kapellmeister.

Konzertprogramme

Plauderei von Th. Richter

Konzertprogramme... Man könnte ganze Bücher über sie schreiben, denn gerade sie sind ein bezeichnendes Kulturdokument. Vor mir liegt eine stattliche Anzahl von ihnen. In die Zeit des großen Fritz versetzt uns ein zierliches Programm über ein Flötenkonzert aus dem Jahre 1764, mit einem kupferstichähnlichen Titelblatt, das einen Menzel in Entzücken versetzt haben würde. Drei Flötensonaten kündigt das Programm an. Man denkt an das Bild Meister Menzels selbst, an sein Flötenkonzert am Hofe Friedrichs des Großen, man sieht die bezopften Lakaien an den Türen stehen, die gepuderten Pagen, die Reifrockdamen gravitätisch auf ihren Stühlen thronen, bestrahlt vom Goldglanz Hunderter von Wachskerzen, und dazwischen steht der große italienische Flötenvirtuose Arabelli, und seine Triller und Kadenzen erfüllen mit ihrem Wohlklang den weiten Konzertsaal. Sanssoucistimmung und Altweimarzeit...

Anders das Programm zu einem Hofkonzert in Kassel in Anwesenheit Sr. Majestät des Königs „Lustik". Napoleonische Offiziere, Granden von Bonapartes und Jérômes Gnaden, die kecken und lockeren Moden des Empire, Stutzer und Säbelraßler des Kasseler Pflasters, wippende Augengläser und graziöse Reiher, und auf den Knien aller raschelt und knistert das mit dem prunkvollen Kaiseradler gezierte Konzertprogramm zu einem Hofkonzert, veranstaltet von der Gardetrompeterkapelle des Ersten Westfälischen Leibregiments. Farbige Zierleisten, getuscht von der Hand eines Hofmalers, der Kopfleiste und Schlußvignette des Programms wie mit farbigen Zirkelstrichen hingemalt hat. Französisch ist der Text, und italienisch-französisch sind die einzelnen Musiknummern des umfangreichen Programms. Viele Trompeten — kein Wunder, denn die westfälische Majestät geruhte mehr als einmal bei solchen Hofkonzerten einzuschlafen, und wenn es auch nicht die Posaunen des jüngsten Gerichts waren, die sie wecken dürften, die Trompetenstöße seiner musizierenden Gardisten durften es schon tun.

Jahrzehnte sind verstrichen, Deutschlands wirt-

schaftliche Lage hatte wenig Zeit und kein Geld für teure Konzertprogramme. Erst das Zeitalter der Reaktion bringt uns die großen Virtuosen, bringt uns eine Fülle von Virtuosenkonzerten, von denen viele auch im Programm ihre eigene Note haben. Die Mode beherrscht auch das Konzertprogramm, es bleibt konservativ bis in die Zeit der sechziger Jahre. Künstlerisch ist der Inhalt, kleinbürgerlich und geziert die Aufmachung. Der dämonische Paganini rast auf seiner Geige und läßt Höllengluten über die Köpfe und Rücken der Konzertbesucher hinfegen, indes diese ein Programm vor sich liegen haben, in dem Glockenblümlein und geschnitzelte Biedermeierarabesken die Empfindungswelt der damaligen Zeit widerspiegeln.

Von Paris aus ändert sich das. Dort spielt Franz Liszt in einem öffentlichen Konzertsaal, und ein findiger Impresariokopf läßt durch einen Künstler ein Programm entwerfen, dessen Zierleisten den Beschauer an die Schönheiten der ungarischen Rhapsodien des Meisters erinnern sollen. In Massen wird dieses Programm vervielfältigt und sogar auf den Straßen verteilt, gleichsam als Straßenreklame. Der Erfolg ist durchschlagend, denn aus dem einen Lisztkonzert werden zehn.

Heinrich Heine erzählt witzig in einem Musikbrief, daß den damals berühmten Pianisten Dreyschock nichts mehr stören konnte als das häßliche Rascheln und Knistern des Papiers der Konzertprogramme in den Händen der Zuhörer. Der Pianist mußte es durchsetzen, daß zu seinen Konzerten überhaupt keine Programme mehr gedruckt werden durften, sondern die einzelnen Programmnummern wurden im Vorraum des Konzertsaales in großen Buchstaben plakatförmig angeschlagen. Anders sein großer Kollege Meyerbeer. Dieser liebte auch darin das große Format. Zu einem Berliner Hofkonzert, bei dem Meyerbeer zum ersten Male seinen berühmten Fackeltanz dirigierte, wurde den Konzertbesuchern ein Programm in die Hände gedrückt, das beinahe den Umfang einer Zeitung in englischem Format hatte. Man hatte die größten Drucklettern für die einzelnen Nummern des Programms verwandt, obwohl dieses selber nur aus fünf Nummern bestand. Fast handbreit waren die leeren weißen Ränder des Programms. Als um die Mitte des Jahrhunderts die Sinfoniekonzerte in Mode kamen, und Robert Schumann und Mendelssohn-Bartholdy ihre Sinfonien im Leipziger Gewandhause dirigierten, vollzog sich gleichzeitig eine längst ersehnte Reform der Konzertprogramme, weniger im äußerlichen, als vielmehr im Inhalt. Man gestaltete den Text übersichtlicher, und man begnügte sich nicht nur damit die einzelnen Sätze einer Sinfonie auch äußerlich in der Anordnung des Satzes zum Ausdruck zu bringen, sondern man fügte auch kurze Sätze ein, die dem Zuhörer das erläutern sollten, was sich der Komponist bei den einzelnen Sätzen seines Tonwerks gedacht hatte.

Der nervöse Robert Schumann gehörte auch zu denen, die sich über Störungen im Konzertsaal leicht erregen konnten, und er begrüßte eines Tages den Vorschlag eines ihm bekannten Leipziger Buchdruckers mit Freuden, für sein nächstes Sinfoniekonzert Programme auf geräuschloses Papier zu drucken. Die Wirkung war in der Tat wunderbar. Man hörte diesmal kein Rascheln und Knistern... Schade nur, daß diese damalige Leipziger Erfindung zunächst nicht anderswo ausgenutzt wurde, und daß Schumann nicht selbst daraus Nutzen zog.

Die Gründerzeit der siebziger Jahre brachte die Reklame, und diese drang auch in den Konzertsaal. Adelina Patti, die gefeierte Gesangsdiva, ließ sich von einem Londoner Schuhhändler zehntausend Mark zahlen, weil sie ihrem Konzertunternehmer gestatten mußte, in ihr Konzertprogramm eine Stiefelreklame aufzunehmen. Anton Rubinstein freilich dachte darüber anders. Er hörte einst mitten in einem Konzert in Köln auf zu spielen, weil er in einem auf seinem Klavier liegenden Programm eine Reklame eines Zahnbürstenfabrikanten entdeckt hatte. Die Folge davon war eine stürmische Auseinandersetzung zwischen Rubinstein und seinem Impresario, der gute Worte und vieles Geld aufbieten mußte, um die mit dem russischen Meister abgeschlossene Konzertreise fortsetzen zu können.

Die Programmusik und das moderne Sinfoniekonzert haben es mit sich gebracht, daß in der Einfachheit die wahre künstlerische Vornehmheit und Echtheit im Konzertprogramm liegt. Bedingt doch die Programmusik an sich bereits ein vom künstlerischen Standpunkt aus einwandfreies, Aufmerksamkeit und Sammlung erforderndes Sichhineinversenken in das Programm. Sie erfordert weiter Vorbereitungen und verwirft alle ablenkenden und störenden Zutaten und Eindrücke, so daß dem geschäftstüchtigen Reklamehelden auf diesem Felde keine Aussichten winken. Im Gegenteil — auch der kleine Mann und der Arbeiter wollen in ihren Volkskonzerten und an ihren Sinfonieabenden alles vergessen, was an des Alltags Geschäfte und Mühen erinnert, wollen sich ganz **verlieren im Reiche der Töne, und dazu kann das Konzertprogramm ein stimmungsfördernder Helfer sein.**

Musikalische Vignetten

Von Ossip Kalenter

*

Edvard Grieg / Arietta (op. 12, 1)

In die rosigste Dämmerung wird diese kleine Melodie gespielt ... von den rosigsten Fingern. Ein Kind betört am Abend damit das müde Herz. Zu Hirten und Lämmern ... vielen kleinen Lämmern ... entführt uns das Lied. In rosa Gärten. Zu rosa Träumen. – Und wenn der letzte Klang, noch zögernd, schon enteilt ist ... hinaus vom Altan ... in die Allee ... zu den rosa Abendwolken ... dann wissen wir nicht, wie uns geschah. So süß betört ist das alte mürrische Herz. Wir möchten weinen.

Aber das Kind – lächelt: ohne tiefe Lust ... ohne tiefes Leid. – Wir sollten wie das Kind tun.

Felix Mendelssohn-Bartholdy / Fantaisie ou Caprice (op. 16, 1)

Es ist die Geschichte von dem Wanderer, der allein durch den Wald geht. Seine Schritte versinken im Moos. Seine Gedanken in weichen Träumereien. Der Sonne Gold ist zwischen den hohen Stämmen ausgesponnen. Manchmal rauscht leise der Wind in den Wipfeln: die grüßen grün. Manchmal taumelt ein gelbes Blatt zu Boden.

Da ist, ein dunkles Auge, der Waldteich, an dessen Rande die blaue Blume der Romantik blüht. Da sinkt der Wanderer selig zur Ruh, und Sylphe erscheint: blond und lächelnd. Die setzt sich zu ihm und sagt ihm die vielen silbernen Dinge. Ein Falter landet an seiner Stirn. Und Sylphe umschlingt ihn mit zauberischen Armen: die sind wie Molche weiß und weich. Und Sylphe singt und flüstert und küßt und fängt im goldenen Netz ihres Haares ein Menschenherz. – Wißt ihr, wie die Geschichte dann endet?

Ganz leise löst sich Sylphe von dem töricht betörten Wanderer. Dreimal nickt die blaue Blume. Sylphe gleitet in den muschelgrauen Stamm einer mütterlichen Buche. Der Wanderer erwacht ... und sinnt und sinnt und kann sich nicht e n t sinnen. – Sinnend und träumend geht er des Wegs. Seine Schritte versinken im Moos. Manchmal taumelt ein gelbes Blatt zu Boden. Manchmal rauscht leise der Wind in den Wipfeln: die grüßen grün ...

Anton Rubinstein / Melodie (op. 3, 1)

In Herbst und Abend liegt ein blaues Zimmer. Es ist der Salon einer überaus schönen Dame: die ist blond und ein wenig blaß. Sie liegt auf einem Divan und blickt mit großen trüben Augen hinaus auf das schimmernde Meer, in welchem die abendlichen Wellen zerrinnen. Ihre kleinen Hände streicheln ganz gedankenlos und gleichmäßig eine große gelbe Angorakatze. Die Dame lehnt das verwöhnte Köpfchen gegen die Wand. Sie können Tränen in ihren Augen bemerken und, daß manchmal ihr Atem stärker geht .. ihr Herz lauter klopft. Dann scheinen sich ihre kleinen schmalen Hände fest in das Fell der Katze zu krallen und die gleichmäßige Bewegtheit für einen Augenblick schmerzlich unterbrochen zu sein. Aber ein Lächeln glättet die kleine Erregung. Verwöhnt und fast verächtlich sind die Lippen geschürzt: eine Leidenschaft zerrinnt wie die Wellen am Abend. Gedankenlos schmeichelnd streicheln die Hände immer die große gelbe Angorakatze. Das Blau des Abends ist dunkler geworden.

Carl Maria von Weber / Aufforderung zum Tanz (op. 65)

Wien in Empire. Ein Hoffest: froh und leicht und lachend. Seine Apóstolische Majestät ist serenster Laune. Russische Großfürsten, ungarische Gräfinnen, Fürsten, Herzöge, Lords, Marchesi, Vicomtes, Barone aller Nationen ... lachen und rufen in vielen Sprachen durcheinander. Meist hört man ein flüchtiges Französisch, mit treuherzigem Wiener Dialekt untermischt. Man hat vortrefflich gegessen und angeregt getrunken, und einer Aufforderung, zu tanzen, bedarf es kaum noch. A Polonäs. A bisserl a föhr gravütötischer Walzer. Und dann tanzt man fesch und leicht, wie man damals nur in Wien tanzte. Man sagt sich Zierlichkeiten. Man hofiert die schönen Damen. O man ist verwegen! In einer Nische küßt man sogar. Und die Musikkapelle in den zinnoberroten Fräcken jubelt: Wien! ... Wien in Empire ...

Magda Maria

Oper in drei Akten von Max Treutler / Musik von Oskar von Chelius
Uraufführung am 28. Nov. 1920 im Friedrich-Theater in Dessau

Seit langen Jahren fand endlich wieder im ehemaligen Hoftheater zu Dessau eine Uraufführung statt. „Magda Maria" ist die dritte Oper Oskar von Chelius'. (Haschisch, einaktig, 1897 in Dresden zur Uraufführung gebracht, sowie „Die vernarrte Prinzeß", Text von O. J. Bierbaum, 1905 in Wiesbaden zur ersten Wiedergabe gebracht, gingen voraus.) Als Verfasser des Textbuches zu „Magda Maria" zeichnet Max Treutler, ein in Freiburg lebender Schriftsteller. Dem Textbuch ist vor allen Dingen Formschönheit und gute Sprache nachzurühmen; aber auch der dramatische Kern der Handlung ist geschickt verarbeitet. Treutler stützt sich auf eine alte Chronik des Klosters Sant' Agatha in Apulien: „Die Legende der in der Nähe des Klosters befindlichen Ruine Montalto." Der Inhalt ist kurz folgender: Im Parke zu Montalto liegt inmitten der im Lenzesschmuck prangenden Natur das einsame und düstere Grab des vor 20 Jahren meuchlings erschlagenen Vaters des Fürsten Manfred. Manfred kehrt als Sieger aus hartem Kampfe zurück, nachdem er im Kloster zu Sant' Agatha Heilung von einer schweren im Kampfe erhaltenen Wunde gefunden hat. Hier im Kloster entbrannte er in heißer Liebe zu Magda Maria, die er auch als seine Braut heimführt. Über die Herkunft Magda Marias liegt dichtes Dunkel. Pater Domenico verwahrt ein Dokument, das vor der Trauung den Schleier über die Herkunft der Braut lüften soll. Aus dem Dokument erfahren wir, daß Magda Maria aus sündigem Verkehr des Grafen Albano mit Beatrice, der Mutter Manfreds, entsprossen ist. Graf Albano brachte das Kind in das Kloster Sant' Agatha, wo es erzogen wurde. Auf Anstiften Albanos und Beatrices ward Manfreds Vater ermordet. Magda Maria ist also die Schwester Manfreds. Beatrice, in die Enge getrieben, ersticht sich. Zwischen dem Grafen Bari, dem treuen Waffengefährten von Manfreds Vater und Zeugen der Wahrheit, und Manfred entspinnt sich ein Zweikampf, in dem Magda Maria, die sich zwischen die Kämpfenden stellt, eine schwere Wunde erhält. Graf Bari fällt von Manfreds Schwertstreich. Magda Maria ist ins Kloster zurückgekehrt, wo sie langsam hinsiecht. Manfred hat vom Schlosse seiner Väter flüchten müssen, denn der Papst hat ihn in den Bann getan, weil er die vier Söhne Baris, die den Tod ihres Vaters rächen wollten und Manfreds Schloß in Brand steckten, hinrichten ließ. Als Fremder findet er Einlaß ins Kloster, wo er gelabt wird. Hier sieht er Magda Maria zum letzten Male. Nach dem erschütternden Liebesjubel der beiden Wiedervereinten stirbt Magda Maria in Manfreds Armen. Auf ihren Wunsch bettet sie Manfred im Grabe seines Vaters zur letzten Ruhe. Alle Schuld ist gesühnt; denn aus dem Grabe sprießen Blumen hervor. Manfred nimmt Abschied von der letzten Ruhestätte seiner Braut und Schwester und zieht als Kreuzritter ins Heilige Land.

Zu diesem wirksamen Textbuche hat Chelius eine Musik geschrieben, die den Stempel des Bedeutenden trägt. Der Komponist ist vor allen Dingen Melodiker, der den Mut hat, eine breit hinfließende Melodie niederzuschreiben. Die lyrischen Partien des Werkes sind von herzerwärmender Innigkeit und Schmelz erfüllt, die dramatischen Stellen (namentlich der zweite Akt) von atemberaubender Wucht. Dabei alles glaubhaft, wahr bis ins einzelne, ohne Quälerei und Mühe. Das ganze Werk ist ein einziges, Musik gewordenes Erleben! Chelius verwendet Themen musikalischer Charakteristik, verzichtet aber auf strenge leitmotivische Durchführung im Sinne R. Wagners. Das Orchester ist glänzend behandelt. Die Partitur enthält Klangfülle und -schönheit. Die Singstimmen sind ebenfalls ganz ausgezeichnet behandelt, so daß die Sänger wirklich einmal wieder „singen" können. Nicht verleugnet soll werden, daß Wagnersche Einflüsse erkennbar sind, die aber der Ehrlichkeit und dem Können des Komponisten keinen Abbruch tun. Einige Längen sind leicht durch Striche zu beseitigen. Jedenfalls ist „Magda Maria" ein Werk, das unbedingt Heimatrecht auf den deutschen Bühnen erwerben sollte.

Die Aufführung war restlos glänzend. An ihr dürfte der Komponist seine Freude gehabt haben. Die Solisten (Frau Schöllinger als Magda Maria, die Herren Zilken als Manfred, Sollfrank als Pater Domenico, Treskow als Graf Bari, Gabor als alter Diener), der Chor waren mit vorbildlichem Eifer bei der Sache. Das Orchester unter Generalmusikdirektor Knappertsbusch war über alles Lob erhaben. Das Werk löste tiefe Ergriffenheit aus. Der Beifall war groß und verdient. Komponist, Dirigent und die Solisten wurden am Schluß stürmisch gerufen. Artur Dette

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Der Berliner Konzertlauf stand im Dezember im Zeichen des großen Sternes Beethoven. Doch kann man nicht sagen, daß diese Beethovenerei das Musikbild besonders verändert hätte, denn einesteils gibt es jeden Winter überreichlich Beethovenkonzerte, und andernteils blühten daneben die übrigen Veranstaltungen in gewohnter Weise. So könnte die Betrachtung höchstens auf die Quantität eingestellt werden, was sich für einen Musikbrief kaum lohnen würde. Die Neunte Sinfonie z. B. erschien wohl an die achtmal, also in dem einen Monate so oft wie sonst in der ganzen Saison. Einige Male allerdings nur als Torso, ohne das Chorfinale, weil die Kosten desselben zu hoch waren. Nicht also etwa, weil man des Lied an die Freude in der Gegenwart unpassend gefunden hätte, denn derlei außermusikalische Sentiments kennt man hier vernünftigerweise nicht. Im Gegenteil: man will wenigstens in der Kunst über die trostlosen Daseinsrealitäten hinausgehoben werden. Auch die Vorarbeit zur Neunten Sinfonie, die Chorfantasie, erschien in der Singakademie. Hier und in der Hochschule zudem die Missa solemnis. Doch, wie gesagt, das und anderes erleben wir jeden Winter. So bliebe nur eines Ereignisses zu gedenken, das der Zeit allerdings ihren besonderen Charakter gab: der Beethovenausstellung in der Staatsbibliothek. Sie war der Initiative und dem unermüdlichen Fleiße Wilhelm Altmanns, des Direktors der musikalischen Abteilung, zu verdanken. Dieser hielt bei der Eröffnung auch über das ausgestellte Material einen belehrenden Vortrag. Die Ausstellung war mit Sorgfalt und gründlicher Sachkenntnis zusammengestellt, höchst sorgfältig ausgewählt. Man sah nicht nur die betreffenden Originalhandschriften der Staatsbibliothek, sondern auch Dokumente, Briefe, Bildnisse und Zugehöriges. War

so diese Ausstellung der einzig bemerkenswerte, wirklich festliche Punkt in dieser Geburtstagsfeierei, so bewies sie auch, daß man in der Staatsbibliothek nicht rastet noch röstet, daß man dort keineswegs à la Fafner auf verborgen gehaltenen Schätzen sitzt.

Im sonstigen Konzertverlaufe fiel besonders die Regsamkeit der Nordländer auf: Schweden, Norweger, Dänen und Finnen waren mit Sinfoniekonzerten, Lieder- und Klavierabenden am Werke. Da machte man u. a. in einem Sinfoniekonzerte, zu dem die finnische Gesandtschaft eingeladen hatte, die Bekanntschaft mit dem leider früh verstorbenen Tondichter Toivo Kuula, dessen Orchesterstücke „Es regnet im Walde" und „Kobolde stecken Irrlichter an" warm empfohlen werden können. All diese Nordländer stehen auf der Höhe der modernen Musikkultur. Manche machen sogar deren Entgleisungen mit. So z. B. der von C. M. Artz vorgeführte Hjalmar Borgström, dessen sinfonische Dichtung „Der Gedanke" folgende fünf Teile enthält: „1. Der Weltraum zeugt den Gedanken; 2. Mann und Weib am Baume der Erkenntnis; 3. Harte Drangsalszeiten: der Gedanke schenkt dem Leidbeschwerten den Trost des Idealismus; 4. Der Dämon der Begierde verwandelt sich in die Karikatur des Gedankens, um die Menschheit irre zu leiten; 5. Der Gedanke arbeitet unter dem Joch des Materialismus. Der Erdball berstet. Der Gedanke kehrt in seiner ursprünglichen Gestalt in den Weltraum zurück." Hier wird also Richard Strauß mit seinem Zarathustra noch übertrumpft; Liszts Ideale und Bülows Nirwana, mit denen diese Sorte von Tonphilosophisterei einsetzte, sind dagegen Harmlosigkeiten. Nächstens wird nun wohl einer Kants Kritik der reinen Vernunft, und zwar speziell das Kapitel von der Deduktion der reinen Verstandesbegriffe zum Agens einer Sinfonie machen. Weiche rückwärts, Don Rodrigo, weiche rückwärts, stolzer Cid!

Ein drittes besonderes Merkmal dieses Konzertwinters bildet die erfreuliche Zunahme der Konzerte mit sog. Kammerorchester, also mit einem kleinen Orchester von 18—20 Mann Besetzung. Zu ihm greifen nicht nur Instrumental-, sondern auch Gesangskünstler. So hatten die Sopranistin Rose Steiner und die Altistin Paula Weinbaum in der Gestalt einen Bach-Händel-Mozart-Abend vor; der Flötenmeister Prill blies mit bewundernswerter Ausdauer zwei Stunden lang Bach und Mozart, und sein Schüler Lichtenstein gab abermals ein derartiges Konzert. Hier bot sich ein häßliches, echt berlinisches Kulturbild dar. Um den Singakademiesaal zu füllen, nahm man im letzten Augenblicke ganze Trupps von Proleten direkt von der Straße weg, die sich nun drinnen breit machten und selbst nach Aufforderung der Saaldiener nicht zu bewegen waren, den später kommenden Inhabern fester Plätze diese einzuräumen. Polizei war wie gewöhnlich, nirgends aufzutreiben. Doch wird davon die gute Idee solcher „Kammerkonzerte", deren ich noch mehrere anführen könnte, nicht berührt. Möchten solche Veranstaltungen ein dauernder Bestand unseres Konzertlebens werden!

In den zahlreichen Sonaten- und Kammermusikabenden gewahrte man natürlich ebenfalls die Niederschläge von Beethovens Geburtstagsjubiläum. So schloß Hjalmar von Dameck seinen zweiten Abend mit dem beliebten Septett. Diesem war ein selten gehörtes Streichquintett in D-Dur von Mozart vorangegangen. Das Beste stand aber zu Anfang: ein Divertimento in C-Dur von Johann Ritt (1730—1816). Dieses schöne Werk der Mannheimer Schule von 1773 ist für 2 Violinen, 2 Violen, Violoncell, Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette und zwei Hörner gesetzt; es besteht aus einem Allegro, Andantino und Menuett. Der erste Satz ist der schönste, das Ganze aber ungemein frisch, flüssig und wohlklingend. Das Material stammt aus der Darmstädter Bibliothek. Herr v. Dameck hat damit der Musikpraxis wieder einmal köstliches, kristallklares Quellwasser zugeführt. Karl Klingler spielte an seinem dritten Abende, nachdem er über eine Stunde lang unsere Ohren mit einem Quartette von Schönberg geschunden hatte, Beethovens Op. 130 (B-Dur). Dabei hatte er aber den unglücklichen Einfall, das ursprüngliche Finale zu rekonstruieren, also an Stelle des gewohnten, dessen echt Beethovenscher deutscher Humor so einheitlich mit dem Geiste der Danza alla tedesca harmoniert, die Fuge Op. 133 zu spielen. Sie ist ein ebenso fürchterliches Monstrum wie die Quintettfuge in D-Dur Op. 137 und die am Schlusse der Klaviersonate Op. 106, wurde aber auch noch von der Staatskapelle unter Furtwängler verzapft. Dergleichen vom ganzen Orchester spielen zu lassen, ist ein Stilunfug sondergleichen. Bekanntlich kam er durch eine Schrulle Hans von Bülows in die Welt, in der man dann das alte gute Sprichwort nicht bedachte: Quod licet Jovi, non licet bovi.

Unter den Sonatenabenden fiel der, den der Pianist Edmund Schmid und der Violoncellist Kropholler gaben, ausschließlich Beethoven zu. Man hörte da außer zwei Violoncellvariationenwerken die beiden Sonaten Op. 102 in vorzüglicher Ausführung. Kropholler wirkte ferner in dem Konzerte der Dresdener Pianistin Helene Zimmermann mit, mit der er u. a. die F-Dur-Sonate von Brahms spielte. Solo gab Frl. Zimmermann Beethovens C-Moll-Variationen. Der Vortrag derselben gefiel durch seine verständige Sachlichkeit, der keineswegs Wärme und Innerlichkeit fehlten. Die Technik war solide, der Anschlag voll und schön, nirgends von der modernen Akrobatik angefressen. Auch Georg Bertram, der bekannte Solopianist, erfreute durch ein schönes Maßhalten im Anschlage. So vortrefflich hätten wir ihn als Kammermusikspieler kaum gedacht! Eine Sonate von Mozart, die er an seinem mit dem Geiger Max Menge gegebenen Abende nach einer von S. Bach vortrug, fiel fein und doch großzügig aus. Die zweite Hälfte des Programmes gehörte der neuen Literatur an. Hier fesselte besonders eine Sonate in D-Dur Op. 16 des Schweizers Othmar Schoeck. Da hat man noch Ideen, einen unversiegbaren Strom melodischer Erfindung und präzise, gehaltvolle Themen. Dazu eine gediegene Arbeit und stets faßbare, wohlklingende, aber trotzdem nie triviale Harmonien. Der Schlußsatz des dreiteiligen Werkes kann geradezu als klassisches Meisterstück gerühmt werden. Ihm gegenüber hielt Rich. Straußens bekanntes Op. 18 (Es-Dur) nicht Stand. Es wirkte unreif und zerfahren, sein an sich so schön und innig empfundenes Andante durch seine maßlose Länge ermüdend. Einen weiteren vorzüglichen Kammermusikspieler lernten wir in Rudolph Schmidt kennen. Er führte die Klavierstimmen im Mahlke-Trio aus, einer neuen Vereinigung, die nach den Brüdern Mahlke, einem Geiger und einem Violoncellisten im Orchester des Deutschen Opernhauses, benannt ist. Das Programm des ersten Abends enthielt Klaviertrios von Beethoven und Schumann, dazwischen eine Klavier-Violinsonate von Grieg. Die Ausführung war stilvoll und befriedigte vollkommen. Gab es hier nur bekannte Werke, so schloß der erste Kammermusikabend, den Eugen und Beate Sonntag (Violine und Viola) mit den erforderlichen Kunstgenossen gaben, mit der Erstaufführung eines Klaviertrios (Op. 16) des Wiener Komponisten Stöhr. Das bei C. Siegel in Leipzig erschienene Werk bietet echte, gut klingende Musik in übersichtlicher, kunstvollendeter Form dar, ohne daß sich sein Schöpfer in ausgefahrenen Geleisen bewegte. Von den Variationen, die den zweiten Satz bilden, müßten einige ausgelassen werden, weil sie zu monoton sind. Außerdem hörte man noch das Klavierquartett Op. 20 (C-Moll) von Gernsheim, ein klassizistisches

Meisterwerk, und die hübschen Bagatellen für zwei Geigen, Violoncell und Harmonium von Dvorak, dann noch Lieder, die die Sopranistin Margit Sonntag sang. Als Pianist machte sich Arthur Andrae verdient. Im ganzen ein sehr befriedigender Abend.

AUS BASEL

Von E. Refardt

In einem Musikbriefe aus Basel kann es sich weniger darum handeln, alle die Künstler aufzuzählen, die seit dem Herbst uns besucht, und die Gaben zu nennen, die sie uns gespendet haben, als einen Überblick über unser autochthones Musikleben zu geben. Basel genießt den Ruf der Rheinstädte überhaupt, gute Chorvereinigungen aufweisen zu können. An erster Stelle steht sein Gesangverein. Er ist vor bald hundert Jahren gegründet worden und hat unter seinen Leitern Ernst Reiter, Alfred Volkland und (seit 1902) Hermann Suter eine tüchtige Schulung erfahren. Die Stabilität, die sich in der kleinen Zahl der Dirigenten gegenüber der großen Zeitspanne zeigt, ist überhaupt unserm ganzen musikalischen Leben zugute gekommen, indem die Genannten gleichzeitig auch die Leitung der Sinfoniekonzerte und, was für die Schweiz besonders ins Gewicht fällt, des wichtigsten Männerchors, der Liedertafel, in Händen hatten. Volkland war vor allem der Vertreter der romantischen Epoche (man kennt seinen Namen aus den Biographien Klara Schumanns und Brahms'), Suter hat uns die moderne Musikwelt erschlossen. Vor allem aber haben alle drei Bach gepflegt. Seit der ersten Johannespassion-Aufführung in Basel (1861) sind die Passionen das bevorzugteste Werk der Gesangvereinskonzerte geworden, seit einigen Jahren die Matthäuspassion sogar strichlos. Es wird dann nach der am Nachmittag stattfindenden Aufführung des ersten Teils eine mehrstündige Pause eingelegt, der abends, als gesondertes Konzert, der zweite Teil folgt; beide Teile mit der von Bach vorgeschriebenen Besetzung der Soli nach den beiden Chören. Diese Aufführungen finden in der großen Kathedrale, dem Münster, statt und bedeuten jeweils ein eigentliches Volksereignis. Kein Werk ist hier so populär, so von jedem, der auch nur einige Beziehungen zur Musik hat, geliebt und — gekannt als die Matthäuspassion. Diesen Herbst hat sie der Gesangverein freilich nicht in Basel gesungen (wir hörten sie im Frühjahr), sondern, einem neuen Brauch unserer Chorvereine folgend, in der welschen Schweiz, in Lausanne. Auf Frühjahr 1921 ist eine gleiche Einladung von Rom aus an ihn ergangen; und wenn ich mich nicht irre, haben auch schon Verhandlungen wegen einer Pariser Reise stattgefunden. — Im Basler Münster sang der Gesangverein zur Beethovenfeier vor einigen Tagen die Missa solemnis, die ebenfalls alle paar Jahre regelmäßig wiederkehrt, und am folgenden Tage den Schlußteil der Neunten Sinfonie. Der zweite gemischte Chor ist der Basler Bachchor, er ist beträchtlich jünger, erst vor etwa zehn Jahren auf die Initiative seines Leiters, des Münsterorganisten Adolf Hamm entstanden. Hamm bringt mit ihm vorzugsweise solche Werke zu Gehör, die außerhalb des Repertoires der großen Vereine liegen, wie die Bachschen Kantaten und das Weihnachtsoratorium, sowie ältere und neuere, auch neueste Werke, die in ähnlicher Stilrichtung liegen. So sang der Bachchor am 21. November die Kantaten „Wachet, betet" und „Nun komm, der Heiden Heiland", sowie drei Sätze aus Mozarts Vespermusik (Köchel 339). Manchmal pflegt Herr Hamm dazwischen eigene Orgelvorträge zu bieten, diesmal spendete in dem genannten Konzert Herr Hans Münch die Fantasie über „Wie schön leucht uns der Morgenstern".

Ein dritter Chor ist der Basler Volkschor unter Ferdinand Küchler, dem bekannten Violinpädagogen. Er setzt sich großenteils aus Kreisen zusammen, die dem offiziellen Konzertwesen ferner stehen, und wendet sich auch vorzugsweise an solche. Daß er einem Bedürfnis entgegenkommt, bewies der auffallend starke Zudrang zu seinen beiden Aufführungen des „Judas Makkabäus" im Oktober und November.

Unsere Orchesterverhältnisse sind geradeso wenig rosige wie anderwärts auch. Die Musikgesellschaft, die das Orchester hält und vermietet, gibt selbst die jährlichen zehn Sinfoniekonzerte, scheint aber durch die Ungunst der Zeit zu einer Änderung gedrängt zu werden. Von gewisser Seite wird auch hier alles Heil von einer Verstaatlichung erhofft. Von den bisherigen Konzerten war das eine vollständig dem Schaffen Hans Hubers gewidmet. Huber ist seit den siebziger Jahren unser Mitbürger und hat fast ein Vierteljahrhundert das Amt eines Leiters der Musikschule innegehabt, der im Laufe dieser Zeit ein Konservatorium angegliedert worden ist. Beide Institute sind unter seiner pädagogisch äußerst glücklichen Hand zu schöner Blüte herangereift. Seit 1918, als Huber zurücktrat (er wohnt jetzt dauernd in Locarno), hat auch diesen Posten Hermann Suter inne. So ist Huber mit dem Musikleben unserer Stadt aufs engste verwachsen, ganz abgesehen davon, wie anregend lebendige Produktion auf die Umgebung wirkt. Daß sie gewirkt hat, bezeugt eine stattliche Zahl junger Komponisten aus Hubers Schule, die hier schon zu Gehör gekommen sind, und von denen etwa Rudolf Moser (Lieder, Chöre), Ernst Levy (Kammermusikwerke, Orgelsonate) und Luc Balmer (Orchesterserenade) gewiß mit der Zeit auch weiterdringen werden. Von Huber selbst brachte das erwähnte Konzert seine eigenartige Sinfonie III (heroische), die seinerzeit von Richard Strauß in Deutschland eingeführt worden ist und sich eingebürgert hat, eine sonnige Orchesterserenade „Sommernächte" und das Klavierkonzert in D-Dur. Dieses spielte Rudolf Ganz mit Feuer und Schwung, wie er ihm und dem Werke eigen ist. —

Vielleicht ist noch ein Wort über unsere Oper erwünscht. Sie steht unter der musikalischen Leitung Gottfried Beckers, der seit dem Weggange Ernst Lerts auch die Leitung des ganzen Theaters interimistisch übernommen hat. Von besonders wichtigen Novitäten ist seit dem Beginne der Wintersaison nur Schoecks „Don Ranudo" zu verzeichnen; ein gewisses Interesse beanspruchte die Ausgrabung von Meyerbeers Afrikanerin. Dagegen ist uns eine Uraufführung in Aussicht gestellt in Carl Futterers (aus Basel) „Geiger von Gmünd". Hoffen wir, daß die Oper einen dauernden Erfolg finde.

Wie schon gesagt, an Solistenkonzerten ist kein Mangel; unser Land scheint mehr denn je aufgesucht zu werden, so daß Schweizer Künstler oft Mühe haben, Gehör zu finden. Erwähne ich das Böhmische Streichquartett und den Basler Edwin Fischer (in Berlin), so werde ich wohl das Allerwichtigste gesagt haben.

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

Die Fülle von Konzertereignissen in den letzten drei Monaten zwingt mich, nur die wichtigsten davon zu besprechen. Der breite Strom von Musik förderte allerdings viel Wertvolles zutage. Meister Sauer verabschiedete sich von unserem Publikum an zwei Abenden. Man sah überall nur durchgeistigte Gesichter, ein glückliches Sichselbstvergessen. Die Heizungs- und Ernährungssorgen lösten sich im großen Kunstgenuß auf. Das dankbare Auditorium feierte ihn, wie es außer Emil Sauer nur wenige Künstler zu feiern pflegt.

Das Orchester des Opernhauses veranstaltete unter

der Leitung unseres Generalmusikdirektors Stefan Kerner im großen Redoutensaale einen Tschaikowsky-Abend. Solisten des Konzertes waren Opernhausmitglied Franz Székelyhidy und der Cellist Eugen Kerpely. Im Mittelpunkte des Programmes stand die pathetische Sinfonie. Ich hörte das Kunstwerk des großen russischen Meisters schon sehr oft in vorzüglichen Aufführungen, aber so langweilig, verworren und farblos noch niemals. Die Professorin des National-Konservatoriums, Frau Flora Véghely-Deáky, erntete in ihrem ersten selbständigen Klavierabend mit dem Vortrage von Stücken von Beethoven, Schubert, Mozart, Liszt, Rachmaninoff und Dohnányi reichen Beifall. In der St. Stephan-Basilika fand zu Ehren des päpstlichen Nuntius Lorenzo Schioppa ein großangelegtes Kirchenkonzert statt, an welchem die Opernsänger Anna Medek, Dr. Franz Székelyhidy und der Organist Ludwig Schmidthauer ihre oft gewürdigte vornehme Kunst darboten. Die Tochter der Opernsängerin Bertha Handel und des Musikschriftstellers Dr. Béla Diósy, Frl. Edith Diósy, eine junge Künstlerin, die bereits in der vorjährigen Konzertsaison Proben starken Könnens gegeben, trat in künstlerischer Vollblüte gereift schon als berufene Nachfolgerin der Landi, Koenen und Preghi vor das Budapester Publikum. Der große Redoutensaal war ausverkauft, und die begeisterte Zuhörerschaft feierte die ausgezeichnete Sängerin durch tosenden Beifall. Die Wiener Opernsängerin Bertha Kiurina ist eine Künstlerin von ganz exzeptionellem Können. Dabei ist ihre Stimme angenehm, ihr Vortrag sympathisch. An ihrem Liederabende setzte sie einige ganz neue Lieder von Richard Strauß auf das Programm. Die Sachen sind ungemein interessante, aber beim ersten Hören nicht gerade gefällige Tondichtungen, welche dem Vortragenden gegenüber sehr große Ansprüche stellen. Frau Marie Jeritza absolvierte im Stadttheater in Gesellschaft von Mitgliedern der Wiener Staatsoper (Maikl, Mayr, Oestvig, Schubert, Zec) ein drei Abende umfassendes Gastspiel, bei welchem sie in „Faust" die Margaretha und in „Carmen" die Titelrolle sang. Zu einem Kunstereignis ersten Ranges wurde der Arien- und Liederabend des Wiener Bassisten R. Mayr. Erfolgreiche Klavierabende der einheimischen Pianisten Emerich Keéri-Szántó und Nikolaus Schwalb, ein glänzend gelungener Violinabend des Johann Koncz, der Tanzabend der vortrefflichen klassischen Tänzerin Lucy Kieselhausen und ein Arienabend der Frau Rosa Hasenauer bleibe nicht unerwähnt. Franz Szekeres dagegen bewies uns auch durch sein letztes Konzert, daß er ein schwacher Orgelspieler ist. Seine Technik, seine Rhythmik und sein ganzes musikalisches Können muß sich noch sehr entwickeln, bis wir sein Spiel mit Genuß hören können. Im großen Redoutensaale stellte sich eine italienische Sängerin namens Gilda Buccarini vor. Sie ist etwas zu früh geboren und fand den Weg zu uns etwas zu spät; es reut uns jedoch trotzdem nicht, daß wir ihre Bekanntschaft so spät machten. Denn ihre Stimme klingt besonders in der Höhe angenehm, ihre Koloratur, hauptsächlich ihre Läufer und Triller, ihre Kopftöne und Stakkatos sind tadellos, ihr Portamento ist ausgeglichen und glatt geschweift, ihr Vortrag ist zwar staggioneartig und nach Effekt haschend, aber auch meistens geschmackvoll.

Der Pianist Ernst Dohnányi ließ uns wieder einmal die farbigen Blumen seiner reichen Seele genießen. Er spielte die ewig schönen Schöpfungen Beethovens und bereitete seiner Zuhörerschaft, welche ihn während des ganzen Abends durch frenetischen Beifall feierte, abermals einen unvergeßlichen Kunsfgenuß. Im ersten Konzerte der Philharmoniker kam Dohnányi in der diesjährigen Konzertsaison vor unserem Publikum als Schöpfer vokaler Kompositionen zum ersten Male zu Worte. Die Stimmung der zwei Lieder ist ein wenig wagnerisch, es sind aber nicht uninteressante und hübsch klingende Sachen. Beide Lieder atmen rein deutsche Luft, wie auch deren Text deutsch ist. Die Gesangstimme erklang von den Lippen des Rich. Mayr. Das Publikum feierte den Verfasser sowie den Sänger, der außerdem noch das Elias-Oratorium von Mendelssohn sang. Der kräftigste Beifall brauste jedoch nach dem Vortrage der für großes Orchester komponierten Variationen Joh. Koeßlers durch den Saal. Die Philharmoniker spielten noch eine Sinfonie von Schumann und eine Ouvertüre von Berlioz. Alle Werke wurden von Dohnányi geleitet, dessen Dirigentenfähigkeiten zufolge der Übung der letzten Zeit sich in immer größerem Maßstabe entwickeln. In ihrem zweiten Konzerte stellten uns die Philharmoniker die Kammersinfonie Schreckers vor. Der „österreichische Debussy" ist bei uns noch völlig unbekannt, obwohl seine Werke im Auslande, besonders in Deutschland, schon seit langer Zeit gespielt werden. Er ist eine interessante musikalische Individualität. Vollkommen modern, aber seine Übertreibungen sind nicht wild und wirken nicht unangenehm. Das aus einem Satze bestehende Werk enthält sozusagen in verkleinerter Ausgabe alle vier Sätze der Sinfonie, aber natürlich nicht nach dem Aufbau der klassischen Meister.

Aus der gefeierten Operndiva der Vergangenheit entstand nun eine große Liedersängerin der Gegenwart: Frau Therese Krammer veranstaltete im Saale der Landes-Musikakademie einen glänzend gelungenen Liederabend. Ihre Stimme klang jugendlich, ihr außergewöhnliches Können und ihre ausgezeichnete Musikalität aber versinnlichte solch wunderbare Feinheiten, wie nur Ausnahmstalente ihre Zuhörerschaft entzücken. Am Programm stand die Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser", ferner Arien und Lieder von Brahms, Liszt, Mendelssohn, Schubert und Strauß.

An dem Orgelspiele des einheimischen Ludwig Schmidthauer hatte unser Publikum oft Gelegenheit, sich zu erfreuen. Jetzt, wo er nach mehrjähriger Abwesenheit im großen Saale der Musikakademie konzertierte, gefiel sein gereiftes Spiel ebenso wie ehedem. Er ließ die Nummern seines Programmes mit unbedingter Musikalität und mit nicht alltäglicher Intelligenz ertönen. Das Auditorium feierte den hervorragenden Künstler während des ganzen Abends auf das wärmste. Instrumental betätigten sich weiterhin und warben um die Gunst des Publikums Lilly Márkus, Ladislaus Buttula und Desiderius Antalffy-Zsiross, die wohl verdienen, in der Chronik mit Anerkennung erwähnt zu werden.

Rundschau

OPER

FRANKFURT A. M. Der Spielplan unseres Opernhauses stagniert zur Zeit bedenklich. Wohl werden stets 8—10 Opern als in Vorbereitung angekündigt, die Hälfte mit bestimmtem Datum. Jedoch verwirklicht werden die Ankündigungen nicht. So versprach man uns erst für den 5., dann für den 9. Oktober, schließlich für den 9. November Strauß' „Elektra" — heute schreiben wir den 3. Dezember und „Elektra" ist noch nicht erschienen. Dies eine Beispiel für viele.

Nach vielfachen Verschiebungen brachte Dr. Lert Glucks „Iphigenie" in doppelter Besetzung heraus, um sie nach sage und schreibe drei Aufführungen

ins Archiv zurückzuverbannen. Ein solches Verfahren ist eines Frankfurter Opernhauses unwürdig. Dazu kommen die aussichtslosesten Aushilfsgastspiele (für Gäste auf Anstellung). Keines dieser hat bis heute zu einem Resultat geführt. Nur um einen Begriff von der merkwürdigen Politik der neuen Opernhausleitung zu geben, führe ich die Gastspiele an: Man begann mit Luise Mahler vom Stadttheater in Basel, die als Suzuki in der „Butterfly" völlig versagte. Sehr ansprechend war dagegen Risa Hirschmann vom Staatstheater in Kassel in der Titelrolle. Else Gramlich, ebenfalls aus Basel (Herr Dr. Lert war vor Frankfurt dort), versagte als „Mignon". In derselben Vorstellung half Jenny Jungbauer als Philine aus und gefiel gut. Auf Anstellung gastierte Helmuth Neugebauer vom Landestheater in Karlsruhe in einer schlechten „Martha"-Aufführung als Lyonel; unbeweglich im Spiel, aber mit hübscher Stimme begabt. Gertrud Stemann vom Dortmunder Stadttheater erwies sich als Elsa im „Lohengrin" als recht begabte Anfängerin, die für unsere Oper aber trotzdem nicht in Frage kommen kann. Endlich ist ein Doppelgastspiel im „Zigeunerbaron" zu erwähnen: Paul Stieber-Walter, Chemnitzer Stadttheater, und Ortrud Wagner-Köln sangen den Barinkáy bzw. die Czipra, beide sowohl gesanglich als darstellerisch recht gut. Paul Stieber-Walter, der auch als Wilhelm Meister („Mignon") ganz befriedigend abschnitt, erinnert in manchem an Erik Wirl, der noch nicht ersetzt ist. — An wichtigeren Neubesetzungen wäre die des Narren in Schrekers „Schatzgräber" mit Hermann Schramm in erster Linie zu erwähnen. Er faßte den Narren mehr von der ironisierenden Seite auf, was der Aufführung neuen Reiz verlieh. Im „Tiefland" sang Emma Holl zum erstenmal die Martha, ergreifend im Gestalten, berauschend im Gesang. Einige weitere Gastspiele (Elise Ohms — Elisabeth „Tannhäuser", Else Dröll-Pfaff — Mutter „Hoffmanns Erzählungen" u. a.) konnten wir nicht besuchen, da sie mit Premieren an anderen Bühnen zusammenfielen. — „Wenn du keinen hast, hol' dir einen Gast" ist eine Devise, die für die finstere Provinz Geltung haben darf, für Frankfurt nicht; ganz abgesehen vom künstlerischen Standpunkt, schädigt diese Wirtschaft auch den Säckel der Theaterkasse beträchtlich, und wir glauben, daß das vorjährige Sechs-Millionendefizit eigentlich groß genug war!

Willy Werner Göttig

POSEN Am 17. August 1919 ertönten Wagners weihevolle Klänge aus „Parsifal". „Es war die letzte deutsche Opernaufführung am Stadttheater zu Posen. Manch einem wird dieser Abend, dem eine ergreifende Ansprache von Direktor Gottscheid voranging, unvergeßlich bleiben, galt es doch gewissermaßen Abschied zu nehmen von deutschem Wort, von deutschem Ton, ja — von deutscher Art ...

Als dann nach kurzem Schweigen der Musentempel — jetzt „Teatr wielki" genannt, unter einem anderen Regiment von Männern seine Pforten der Menschheit wieder öffnete, war es ein neuer, ganz neuer Schlag von Publikum, der diesem der Kunst geweihten Hause zuschritt. Gespielt wurde Moniuszkos „Halka"! Die Titelpartie lag abwechselnd in den Händen der Damen Janowska (vorher am deutschen Stadttheater zu Posen) und Orlánska. Jede zeigte sich in ihrer Art musikalisch und schauspielerisch auf der Höhe. Wie dieses Meisterwerk im ganzen aufgenommen wurde, bedarf wohl keiner Erörterung. Es zieht, obwohl es an dreißigmal gegeben wurde, noch immer, und berauscht und berückt mit seiner echt slawischen Musik und Geste die Hörer. In der schon wiederholt gegebenen Oper „Bajazzo" von Leoncavallo gastierte letzthin Herr Ignaz Dygas von der „Warschauer Oper" mit großem Erfolg. Auch „Cavalleria rusticana", das mit ersterem gegeben wurde, erntete vielen Beifall. Eine mustergültige Aufführung war Gounods „Faust". Auch Ibsens „Peer Gynt" mit der Musik von Grieg wurde hier wohlwollend aufgenommen, trotzdem dieser nördliche Schlag sich dem slawischen schwer anzuschmiegen weiß ... Ferner stand Tschaikowskys „Pique Dame" auf dem nicht allzu reichlichen Repertoir, wurde jedoch gerade nicht sehr beifällig aufgenommen und verschwand bald wieder. Als letzte Novität gelangte Verdis „Aida" zur Aufführung. Die musikalische Leitung, die Regieführung und die technische Leitung, die in bekannt bewährten Händen ruhten, hatten besonders an dem großartigen Erfolge dieser Vorstellung ihren Anteil. Frl. Orlánska erntete in der Titelpartie mit ihrem gesanglich wie schauspielerisch großen Können Triumphe. Die Aufgaben der übrigen Darsteller wurden vollauf erfüllt. — Schade nur, daß die Direktion dieses Theaters fortwährend so schwerwiegende Musik uns anpreist. Die französischen Meister (z. B. Boieldieu, Méhul) oder Italien mit Rossini, Donizetti würden sicherlich mit ihren Melodien (der Deutsche muß immer noch schweigen) aufmunternd wirken. —

Carl Foerster

ROSTOCK I. M. Die Jubiläumsspielzeit 1920/21, die auf 25 Jahre tätigsten aufstrebenden Kunstschaffens zurückblickt, hat uns bisher sehr Wertvolles gebracht, trotzdem der Tod zweimal unbarmherzig in den Personalstand eingriff: die Altistin Anni Zinner starb, ohne hier überhaupt gesungen zu haben, W. Seidel, unser lyrischer Bariton, wurde plötzlich aus seinem erfolgreichen Wirken herausgerissen. — Das Bedeutsamste waren unter Direktor Ludwig Neubecks wagemutiger musikalischer und szenischer Leitung die Neueinstudierungen von „Lohengrin" und des „Tannhäuser" (Pariser Bearbeitung). Besonders zeichneten sich dabei A. Globerger (Tenor), A. Fischer (Bariton) und F. Meurs (Baß) aus. Weniger gelungen waren „Fidelio" und „Don Juan". Insbesondere hat unsere neue hochdramatische Susanne Stolz bislang versagt. In d'Alberts neuer Kinooper „Revolutionshochzeit" interessierte besonders die feinsinnig gestaltete Alaine der M. Weber-Neubeck. L. Heß' reizende Spieloper „Abu und Nu", auch hier unter des Komponisten eigener Stabführung erfolggekrönt, sowie „Stradella" und „Regimentstochter", etwas aufgefrischt, und die wieder hervorgeholte Puccinische „Boheme" gaben unserem neuen lyrischen Tenor P. Schönfeld Gelegenheit zu glänzen. Unter den musikalischen Morgenfeiern (Beethoven, Wagner, Brahms u. a.) fiel das stimmungsvolle Kulturbild: ein Kammermusikabend in Alt-Wien in Altvätertracht, besonders angenehm auf.

Dr. Gustav Struck

KONZERT

ELBERFELD Seit Anfang Oktober setzte in der musikfreudigen Wupperstadt die Konzerttätigkeit auf allen Gebieten kräftig ein. Die von Dr. Haym langjährig geleitete, namentlich das größere Chorwerk pflegende Konzertgesellschaft führte mit solistischer Betätigung von Frau Stronck-Kappel, Grete Korten und S. Kohmann (Tenor) Mozarts tiefgründige große C-Moll-Messe, als örtliche Neuheit Arnold Mendelssohns sehr interessante, in klassischer Form geschriebene Suite für Blas- und Schlaginstrumente, F. Mendelssohns E-Moll-Konzert für Violine (Anton Schoenmaker als trefflicher Vermittler) und Orchester, Beethovens Romanze F-Dur für Violine und Orchester, und Beethovens sinnige 8. Sinfonie auf. Die unter derselben Leitung stehenden Sinfoniekonzerte kultivieren neben klassischer Musik — Mozarts A-Dur-Violinkonzert (von Konzertmeister Bornemann großzügig vorgetragen); dessen Konzertante, ein Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott: von herrlicher Klangfarbe und gesättigter Me-

lodik; Haydns G-Dur-(Oxford-)Sinfonie: worin durch einfachste Mittel ein vollgerütteltes Maß blühendster Frische und unverwelklicher Jugend ausgeschüttet wird; Beethovens Egmont- und 3. Leonoren-Ouvertüre —. Die wichtigsten Werke neuerer Meister — Brahmsens D-Dur-Sinfonie; Bruckners C-Dur-Sinfonie; Regers F-Moll-Klavierkonzert, worin Marie Proelß viel Fleiß und hohes Können verwandte, ohne indes den Zuhörerkreis nachhaltig dafür begeistern zu können, da Regers Schöpfung zu wenig eingänglich und vor allem einer volkstümlichen Melodik aus dem Wege geht —. Ganz besondere Pflege genießt die Kammermusik. Die Gesellschaft der Musikfreunde machte uns durch das Rheinische Quartett (Düsseldorf) mit Bernhard Sekles der leichteren Schreibart zuneigenden Quartetten, die Sängerin Elsbeth Bergmann mit dessen volksliedartige Elegie atmenden Liedern bekannt. Viel verspricht für die Zukunft das Münchener Trio (E. Schaette, 1. Geige; Edda Boehmer, Klavier; Hermann Hoenes, Cello); die Vorträge von Regers Klaviertrio, E-Moll, Opus 112, G-Dur von Mozart, H-Dur von Brahms, zeigten ein tief angelegtes Spiel, gründliches Studium, eindringliches Erfassen und volle Hingabe. — Ein Sonatenabend (Werke von Mozart, Beethoven, Bach, Schubert) befriedigte nicht ganz, da ein einheitliches Zusammenspiel zwischen Riele Omeling (Geige) und Else Müschenborn (Klavier) nicht immer erreicht war. Einen vollen Genuß bereitete die Wiedergabe von M. Regers Präludium und Fuge (ausgezeichnet durch prächtige Melodik) durch R. Omeling, von Kläre Hanisch am Klavier verständnisvoll begleitet. Virtuose Sicherheit zeigte Th. Hausmann (Klavier) und Hans Kötscher (Geige) in der Sonate D-Moll von Brahms (Opus 108), der Chaconne von Bach u. dgl. Glänzende, sichere Technik, Wärme und Fülle charakterisieren das Spiel von E. Schennich in Stücken von Schubert (A-Dur-Sonate), Bach (Suite), Beethoven (E-Moll-Variationen) und Chopin. Der einheimische Pianist Ernst Potthof wurde als Beethoven- und Lisztspieler mit Recht sehr gefeiert. Als berufener Beethovenspieler trat Edwin Fischer auf. Karl Friedberg trug Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert glänzend, mit rhythmischem Schwung vor, bescherte einen seltenen Kunstgenuß, zumal auch das Orchester restlos schön begleitete. Einen außerordentlich großen Zuhörerkreis, den sie mit Beethovens 32 Variationen, D-Moll (Opus 31, 2), B-Dur (Opus 106) und Cis-Moll-Sonate (Opus 27, 2) erfreute, sah Elly Ney um sich. Nicht minder erfreulich war alles, was Th. Hausmann (Klavier) und Robert Grote (Cello) in 2 Cellosonaten von Brahms (F-Dur) und Reger (E-Moll) boten. Vorteilhaft zeichnete sich durch sichere Technik und klangvollen Ton der Cellist Paul Barth in Stücken von Popper, Händel, Goëns aus. — Bernhard Kothe sang zur Laute in der ihm eigenen, bekannten Weise deutsche Lieder und Balladen, unter denen namentlich recht gefiel: Ich hab' a mal a Schätzle gehabt, Heiratslied. — Zahlreiche Sänger und Sängerinnen hörten wir in Liedern, am Klavier begleitet: F. Vogelstrom (Bruchstücke aus Walküre und Tannhäuser); E. Müller (wohlklingender Bariton); Grete Korten (Lieder von Brahms und Reger; gute Aussprache, einwandfreie Tonbildung, musterhafte Atemführung); Fritz Kraus (Lieder von Strauß, Hildach); K. Armster (Lieder und Opernbruchstücke); Elsbeth Bergmann (Lieder von Sekles); Max Lipmann (sang mit feinem Geschmack Lieder von Rasch, Strauß, Schubert). — Auch das Volkslied, kleinere und größere Kunstlied ist bei uns im Wuppertal durch Frauen- und Männerchöre gut aufgehoben. Jakob Esch waltet im „Frauenchor" als Dirigent mit Hingebung seines Amtes. Das Ergebnis langer Gesangs- und Chortechnik zeigten die von Wiltberger dirigierten „Deutschen Sänger" in Liedern von Schumann (Ritornelli, Der träumende See) und Beecker (Choral von Leuthen, Das Kirchlein). Tüchtiges leistet unter E. Siefener die „Laetitia", die Volkslieder einfach und schlicht, ohne Eitelkeit, warm und innig sangen, sowie der „Liederkranz" (ebenfalls unter Siefener), welcher u. a. „Warnung vor dem Rhein" beseelt und klangvoll vortrug. Die „Augusta" (Dirigent O. Reuber) brachte in seelischer Belebtheit Lieder von Kreutzer, Brambach, Witt und Sturm zur Wiedergabe. Die Musica sacra hüllte sich bisher, wie leider auch in den Vorjahren, in Schweigen.

H. Oehlerking

FREIBURG I. B. Das mit der Veranstaltung eigener Konzerte verbundene finanzielle Risiko hat sich ins Ungemessene gesteigert. Dem ist es wohl zuzuschreiben, daß unsere einheimischen musikalischen Kräfte bis jetzt nur zögernd sich im Konzertsaal gemeldet haben. Als die Frucht ernsten und erfolgreichen Strebens erschien das Konzert unseres begabten Theatersolocellisten Carl Hesse, der in der Freiburger Pianistin Roth-Kastner eine tüchtige Begleiterin gewonnen hatte. Dieselbe Künstlerin begleitete die einheimische Sopranistin Ella Becht an einem als Abschiedskonzert angekündigten Liederabend. Lange Jahre hat diese Sängerin kraft ihrer guten Schulung und ihrer intelligenten Vortragsweise einen beachtenswerten Faktor des Freiburger Musiklebens gebildet. — In die Leitung der Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters werden sich nach Camillo Hildebrands Weggang diesen Winter die beiden Kapellmeister des Stadttheaters, Cornelius Kun und Richard Fried, teilen. Am ersten Abend brachte Cornelius Kun neben der Oberonouvertüre Bruckners Dritte, als Solistin zeigte sich Anna Hegner aus dem nahen Basel der mit Brahms Violinkonzert gestellten Aufgabe vollkommen gewachsen. — Die besten Konzerte auswärtiger Künstler vermitteln uns die Konzertdirektionen Harms mit Kammerkonzerten im Museumssaal, und Liebers, dessen Abonnementkünstlerkonzerte im geräumigen Paulussaal stattfinden. Von ersteren erwähnen wir einen unvergeßlichen Abend Adolf Buschs mit Werken von Bach und Reger für Violine allein und die von reifster Künstlerschaft zeugende Wiedergabe von Regers Opus 121 und Beethovens Op. 131 durch das Wendlingquartett. Beidemal folgte ein Volkskammerkonzert zu ermäßigten Preisen, um so dankenswerter, als der intime Museumssaal bei den Kammerkonzerten regelmäßig ausverkauft ist. Unter den Liebers-Konzerten kann als hoher Gewinn der wunderbar poetische Schumann-Abend Carl Friedbergs gebucht werden, wie auch das Auftreten Szigetis mit dem bisher in Freiburg, jetzt in München ansässigen grundmusikalischen und virtuosen Dr. Johannes Hobohm am Flügel. Solistenkonzerte veranstalteten außerdem Heinrich Hensel, die Berliner Therese Funck und Paul Schramm, der mehr durch Intelligenz als durch Tonreiz wirkende Baritonist Fery Mechler und Frau Weisker-Weimann vom Baseler Stadttheater, die sich als geschmackvolle Liedersängerin entpuppte.

Dr. H. Sexauer

HALLE / SA. Ein Musiksegen ist über uns seit Beginn der Konzertzeit niedergegangen, wie er reicher kaum schon da war. Das Publikum nahm das starke Angebot im großen Ganzen stets noch glatt auf, doch weiß man nicht, wie sich die Dinge angesichts von immer neuen und immer mehr Ankündigungen gestalten werden. Auffallend viele Geiger kehrten in Halle ein: Burmester, Rappoldi, Lorant, Manén, Petschnikoff, Thornberg und die Studeny. Wem soll da der höchste Preis zuerkannt werden! Fast neigt man dem Spanier Manén zu, welcher sich als gereifte Persönlichkeit von idealer Kunstauffassung, von feinstem Stilempfinden und von

vollendeter Fertigkeit in allen technischen Dingen erwies. Petschnikoff spielte ein ungemein interessantes Programm (Leclair, Pfitzner, Andrae, Mozart), während Burmester an seiner oft erprobten Vortragsfolge (Sonate, Konzert, eigene Bearbeitungen) festhielt. Das neugegründete Hallische Streichquartett (Vorstang, Bohnhardt, Müreau, Weise) hat 12 Abende angekündigt und will dabei u. a. auch Klose, Scherchen, Schoeck, Scheinpflug berücksichtigen. Bisher boten die Herren z. B. mit Wolf, Draeseke und Graener viel Anregendes, zumal auch ihr Zusammenspiel musikalisch und technisch feine Kultur verrät. In unvergeßlicher Erinnerung steht ein Beethoven-Trioabend der bestens bekannten Leipziger Vereinigung F. von Bose, W. Davisson und J. Klengel. Das erste Sinfoniekonzert des Stadttheaterorchesters gestaltete sich unter Leitung von Prof. M. v. Schillings zu einem äußerst interessanten Erlebnis. Man sollte an dem Abend einen Begriff von dem „Tonsetzer" Schillings bekommen und lernte denselben als eine Persönlichkeit von eigener und ausdrucksvoller, wenn nun auch etwas akademischer Sprache schätzen. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließen die „Glockenlieder" (Barbara Kemp) und das „Hexenlied" (Leopold Sachse). Einen glänzenden Erfolg trug der Berliner Domchor (Prof. Hugo Rüdel) mit seinen dynamisch und klanglich ideal ausgeglichenen Vorträgen davon. Im Händelverein hörte man die berühmten Bläser des Gewandhausorchesters, Gleißberg (Oboe), Schäfer (Fagott), Bading (Klarinette) und Frehse (Horn) mit den Bläserquintetts von Mozart und Beethoven (am Klavier: Amadeus Nestler), während die stimmbegabte Sopranistin Else Winter passende Lieder zum Programm beisteuerte. Mit der Einrichtung von „Musikalischen Vespern" ist unser altehrwürdiger Stadtsingechor (Leitung: Chordir. Karl Klanert) einem wirklichen Bedürfnis auf die Spur gekommen. Es wird immer ein bestimmter Gedanke musikalisch illustriert, und in diesem Rahmen müssen auch die mitwirkenden Solisten ihre Auswahl treffen. Bisher fanden bereits 15 Vespern statt, und jede zeigte den tüchtig strebenden Chor auf der Höhe glänzender Leistungsfähigkeit (was die gesamte Kritik einmütig feststellte). Der Sologesang wurde durch so illustre Künstler wie Erna Fiebiger, Oskar Consén (neuzeitliches Programm: Wetz, Trunk), Jadlavko, Strahtmann, Selma vom Scheidt, Ottilie Metzger, Theodor Lakermann, Paul Bender vertreten. Von einheimischen Gesangskräften ließen sich erfolgreich Elly Schumann, Diva Mahlendorff und Else Martin mit schön gewählten Gruppen hören. Letztere — eine Hedmondtschülerin — stellte sich in einem eigenen Liederabend als ein reich veranlagtes Gesangstalent von sprühend-lebendiger Temperamentsbegabung vor. Ein moderner Liederabend der hiesigen neugegründeten Tonkünstlergruppe brachte Liedkompositionen von Hans Kleemann, Karl Nöhren und Hans Meichow, von denen die beiden letzteren stark im Banne der radikalen Moderne schaffen, während Kleemann in harmonischer und melodischer Hinsicht weit gemäßigter schreibt und darum auch gefälliger wirkt. In demselben Konzert kam eine wertvolle melodramatische Musik zu Rilkes „Liebe und Tod des Kornetts Rilke" von Joh. Versteeg mit Erfolg zur Uraufführung.

Paul Klanert

HANNOVER Die sehr früh einsetzende Konzertsaison hat bereits verschiedene beachtenswerte Erscheinungen gezeitigt. Als erstes Konzert größeren Stiles ist eine Aufführung der Reformationskantate „Martin Luther" von Adolf Klages, einem hiesigen Komponisten, zu erwähnen. Das genannte Werk, das in vier Abschnitten Luthers Jugend, seine beginnende Reformtätigkeit, den Reichstag zu Worms und sein Lebensende schildert, ist in gutem Sinne volkstümlich dankbar gehalten. Die Vertonung verrät geschmackvolle Erfindung, namentlich in den wirkungsvoll aufgebauten Chorsätzen, sowie in dem vorkommenden Soli ansprechende Melodik. Harmonisch steht Klages völlig auf dem gesunden Standpunkt tonaler Einfachheit, wobei er freilich dem Umstande, daß das Werk auch für kleinste Verhältnisse berechnet ist, manchmal fast zuviel Rechnung tragen mußte. Die hiesige Aufführung fand in denkbar größtem Maßstabe statt. Unter Leitung des Pauluskirchen-Kantors Schöning hatte sich ein stattlicher Chor von über 400 Sängern und Sängerinnen zusammengefunden, der seine Aufgabe in schönster Weise löste. Das Stadthallen-Sinfonieorchester war ein zuverlässiger Instrumentalkörper, unterstützt von Professor Dettmer an der Riesenorgel, sowie von unserem Opernhausmitglied Baritonisten Wiesendanger, der die Soli hervorragend schön sang. — Die hiesige „Kastnergesellschaft" veranstaltet in diesem Jahre eine Anzahl moderner Musikabende, an deren erstem der hiesige ausgezeichnete Pianist Gieseking und der mit einem wundervollen weichen Bariton begabte jugendliche Sänger Notholt mitwirkten. Beide Künstler gaben außerdem einen Lieder- und Balladenabend, der schönste Eindrücke hinterließ. Im ersten Abonnementskonzert brachte das Opernorchester unter Leitung unseres ersten Kapellmeisters Lert Tschaikowskys „Sinfonie pathétique", dieses neben der E-Moll-Sinfonie des russischen Meisters durch ihre melodische Ursprünglichkeit und rhythmische Charakteristik immer noch glanzvoll wirkende Werk unter großartiger Auslegung ihrer Schönheiten zu Gehör, und Altmeister J. Klengel (Leipzig) spielte Schumanns selten gehörtes Violincello-Konzert so, wie eben nur Klengel es spielen kann. — Das zweite Abonnementskonzert wurde vom Generalmusikdirektor Busch (Stuttgart) geleitet, der damit zum erstenmal in Hannover erschien. Busch ist ein eleganter, schneidig-energischer Dirigent; er liebt frische Tempi und versteht es meisterhaft, das schematische Gefüge der Tonwerke mit wundervoller Klarheit herauszuheben. Beethovens „Siebente", seine Egmont-Ouvertüre und Regers Mozart-Variationen waren die in glanzvoller Darlegung vorgeführten Werke.

S. Wuthmann

HEIDELBERG Als Berührungspunkt vieler Künstlerstraßen, mit reicher eigner Musiktätigkeit begabt, bietet Heidelberg auch in diesem Winter ein reiches musikalisches Leben, mit den Vorzügen, aber auch all den Nachteilen, die unserm Musikbetrieb eigen sind. Von der Oper läßt sich nicht viel berichten, sie bringt das übliche Provinzrepertoire in Vorstellungen, die manchmal recht gut gelingen, in denen es aber doch nicht ohne Entgleisungen abgeht. Von Konzerten sind an erster Stelle die Sinfoniekonzerte unter Dr. Poppen (der auch Leiter des Bachvereins und der Liedertafel ist) und unter städt. Mus.-Dir. Radig zu erwähnen. Diese Konzerte bilden den Kern des hiesigen Musiklebens. Man sollte deshalb den Unfug mit Gastdirigenten, der bei dem Unverstand des Publikums den verdienten einheimischen Kapellmeistern nur das Leben schwer macht, während der künstlerische Gewinn viel zu hoch angeschlagen wird, gar nicht dulden. Wie uns Deutschen so sehr das nationale Gefühl vollständig fehlt, so ist das Heimatsgefühl ebenfalls nur schwach entwickelt, die Wertschätzung alles von außen Kommenden ist heute wieder so weit gediehen wie je vor dem Kriege. Dabei kann der Wert des Internationalen und Fremden in der Kunst gar nicht niedrig genug eingeschätzt werden. Würden sich die einzelnen, besonders kleineren Städte in ihrem Kunstbetrieb konzentrieren, so könnte das — vorausgesetzt, daß ein tüchtiger Mann an der Spitze steht — nur zum Vorteile der Kunst selbst sein.

Ein Beispiel, wie ungesund alles im Musikleben ist, war mir das Konzert des Berliner Domchors, das ein Ereignis für uns hätte sein können. Das Publikum ist natürlich entzückt, einmal richtige A-cappella-Musik zu hören und bewundert nun die Leistung, wie sie ist. Diese war durchaus nicht glänzend (die Sänger schienen müde), denn wie kann man, wenn es sich um so hehre Meisterwerke handelt, ein solches Ragout zusammenstellen? Anstatt von einem Meister eine ganze Messe zu bringen, überall nur Brocken, so daß ein wirkliches Bild jener unsagbar großen Kunstepoche gar nicht zum Bewußtsein kommen konnte. Um die Sache vollends zu verderben, trug der — an sich vortreffliche — Klavierspieler eine Bachsche Orgelfuge auf dem Klavier (!) vor. Die dröhnenden Klänge machten jeder vorhandenen Stimmung den Garaus.

Wenn derartig veranstaltete Musikgastspiele überall ohne Widerspruch eine so überaus warme Aufnahme finden, beweist es nur, daß wohl das Verlangen nach hoher Kunst vorhanden ist, die allgemeine Kultur aber in ihrem Tiefstand nicht imstande ist, die zur Lebendmachung notwendigen Konsequenzen zu ziehen.

Da bot ein vom Bachverein gegebener Händel-Abend mit Arien und Stücken aus dessen Opern — Frau Pos-Carloforti war eine vorzügliche Vertreterin des gesanglichen Parts — ein schönes einheitliches Musikkulturbild einer vergangenen Epoche.

Einen guten Eindruck hinterließ das zweimalige Gastspiel des Pfälzischen Landesorchesters unter Professor E. Böhe, der auch als Komponist im Programm vertreten war. Die Leistungen erhoben sich über das Alltägliche. Wenn nur versucht würde, bei Gastspielen in der Auswahl der Programme Besonderes zu bieten. Was da z. B. von den Klavierkünstlern der Provinz zugemutet wird, ist unerhört, und wir werden unabänderlich mit den bekanntesten Werken Beethovens, Bachs, Schumanns, Brahms' und etwas Liszts gefüttert — die Sänger verzapfen unweigerlich von Neuerem immer die gleichen Lieder von Brahms, Wolf und Strauß, ob sie zu ihrer Individualität passen oder nicht. Ein Einsetzen für etwas Neues, Vergessenes oder Schönes einer früheren Periode, das die Programme der Großstädte so interessant gestaltet, findet selten seinen Weg in die Provinz. So ist die Auslese von neuen Schöpfungen — was im Konzertleben mit das Wichtigste sein sollte — eine äußerst geringe. Im zweiten Sinfoniekonzert führte Hermann Grabner, der hier lebende, begabte Komponist, sein Orchestervorspiel mit gutem Erfolge auf. Grabner bringt Qualitäten mit, einmal etwas Ordentliches zu leisten, wenn er sich noch besser selbst gefunden hat und über das Experimentieren hinwegkommt.

Im Verein für Kammermusik (mit gastierenden Quartettgesellschaften) brachte das Schörg-Quartett ein sehr hübsches Werk von E. v. Dohnányi, das in seiner einfachen Linie, in seinem künstlerisch vornehm gestalteten Aufbau einen reizenden Eindruck machte, ich möchte es als geeignetes Werk Dilettantenvereinigungen empfehlen. Tiefer, aber nicht so leicht angängig ist das Streichquartett von J. Haas (durch das Wendling-Quartett vorgetragen). Was besonders in den ersten Sätzen Haas bietet, zeigt den Meister der Komposition, der bei vollständiger Beherrschung des Technischen Eigenes zu sagen weiß. Es ist schade, daß der letzte Satz abfällt. Es liegt dies an der Technik der modernen Kompositionsart, die uns die Entspannung, welche der Schlußsatz eines größeren Werkes bringen soll, so schwer gelingen läßt. — **Heinrich Neal**

KIEL Der „Verein der Musikfreunde", der verdienstliche Schöpfer und Erhalter unseres Orchesters, hat sein Werk der Stadt Kiel übergeben. Das „Städtische Orchester" bestreitet Oper und Konzert und ist damit der Hauptträger des ernst gerichteten musikalischen Lebens der Stadt. Der „Verein der Musikfreunde" hat der Stadt die Konzertveranstaltungen abgenommen und arbeitet zum Teil gemeinsam mit dem „Oratorienverein". Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Stein ist der Leiter. Der Beethoven-Gedenkzeit wird gehuldigt mit Aufführungen der Missa solemnis, der „Neunten" und anderen Gipfelwerken des Meisters. Die Orchesterkonzerte des „Vereins der Musikfreunde" stehen als Abonnementskonzerte zum Teil unter der Leitung auswärtiger Dirigenten, als „Volkskonzerte" versorgen sie zu (relativ) geringem Preise breitere Schichten der Bewohnerschaft mit guter Musik. Die Kammermusik wird von dem „Kieler Streichquartett" bestritten, dessen Mitglieder die Konzertmeister des Städtischen Orchesters sind. In den Vereins- und den volkstümlichen Kammermusiken kommen alle Stilformen zu Worte. Es wird hingebend musiziert. Von auswärtigen Künstlern spielten hier das Berliner Klingler- und das Hamburger Bandler-Quartett, polare Gegensätze in goldheller Objektivität und subjektiver Erfassung des Stoffes. Edmund Schmid und Edwin Fischer gaben eigene Klavierabende; Burmester zeigte seine paganinische Virtuosität. Was an Mehr-als-Dutzend-Konzerten bereits in diesem Winter vorüberzog, ist nicht eben wenig. Man läßt nicht vom Ringen um Erfolg und opfert auch heute bei aller Teuernis der Lebenshaltung den meist nicht erfüllten Hoffnungen und den geliebten Idealen. Gut, daß wir den Schwung der Seelen behalten und nicht ersticken wollen im Materiellen. Das größte Ereignis des Konzertsaales war bisher Hans Pfitzners Auftreten. Er las seine Palestrina-Dichtung vor und dirigierte die Vorspiele dieser musikalischen Legende und seine Musik zu „Käthchen von Heilbronn". Den tiefsten Eindruck erzielte Pfitzner mit einer wundervoll durchgeführten eigenartigen Interpretation der „Pastorale". Sein Erfolg war so herzlich wie vornehm. **Prof. H. Sonderburg**

KONSTANZ Am 5. Oktober veranstaltete die Leipziger Kammermusikvereinigung (Herr Münzer, Violine, Herr Koelbel, Cello, Herr Rudolf Wagner, Klavier) mit dem Kammersänger Alfred Kase, Bariton, aus Leipzig im oberen Konzilsaal ein Konzert. Die jungen Künstler hatten sich keine leichte Aufgabe gestellt. Den ersten Teil bildete das D-Moll-Trio, Opus 49, von Mendelssohn. Beim ersten Satz vermißte man beim Klavier den plastischen Untergrund. Wegen dessen allzu großer Zurückhaltung war der Klang nicht ausgeglichen. Diesen Eindruck (der im letzten Satz da und dort sich wieder vorfand) vergaß man beim zweiten Satz schnell. Unvergleichlich schön im Zusammenspiel und in der Auffassung war das Andante, hier wurde das Sentimentale der Mendelssohnschen Musik in den Vordergrund gestellt, ohne allzu sehr übertrieben zu werden. Eine Ueberraschung brachte das Scherzo. Es wurde vermöge der hochentwickelten Technik der drei Künstler mit jener feinen, spukhaften Leichtigkeit vorgetragen, wie man so selten zu hören bekommt, und wie Mendelssohn sich diesen Satz wohl gedacht haben mag.

Herr Kammersänger Kase sang Lieder von Schubert, Schumann und Löwe. Die Auswahl seiner Lieder (besonders in der Dreingabe) war nicht gerade geschickt. Seine Stimme ist besonders in der Tiefe wohlklingend und ungemein leicht ansprechend und weich; sie verrät eine gute Schule. Der Schatzgräber von Löwe gelang ihm wohl am besten. Die Zuhörer nötigten ihn zu einer Dreingabe. Herr Wagner begleitete die Lieder gewandt und mit großer, manchmal zu großer Zurückhaltung.

Mit dem H-Dur-Trio von Brahms schloß der Abend. Die Wiedergabe dieses wundervollen Werkes war eine hohe künstlerische Leistung, jeder der drei Spieler gab darin Vorzügliches, und der Gesamteindruck war so

vortrefflich, daß er für die junge Vereinigung zu den besten Hoffnungen berechtigt. Die nicht allzu zahlreich erschienenen Zuhörer spendeten reichsten Beifall.

Hans Häussel

OSNABRÜCK Unser Musikverein hat die diesswinterliche Konzertsaison recht vielversprechend eröffnet. Vier Hauptkonzerte und fünf Kammermusikabende stehen den Vereinsmitgliedern in Aussicht; außerdem werden noch sechs größere Sinfoniekonzerte und acht philharmonische Konzerte geboten werden. Musikdirektor Max Anton, der nun seit einem Jahr hier an der Spitze unseres Musiklebens höchst anregend und erfolgreich wirkt, hat das Bestreben, nur allerbeste Kunst in seinen Konzerten zu bieten, wird aber auch in dieser Saison neben dem bewährten Alten der modernen Kunst Rechnung tragen. Das zeigte ganz besonders der erste Kammermusikabend, der zwei Erstaufführungen brachte. Das Rheinische Quartett aus Düsseldorf unter Jul. Gumperts kunstsinniger Leitung spielte mit tadelloser Sicherheit und feinem Empfinden Karl Ehrenbergs E-Moll-Quartett aus dem Manuskript, ein äußerst gediegenes dreisätziges Werk mit entsprechenden Themen, die kunstvoll verarbeitet sind. Das Adagio im Mittelsatze und das energische Vorwärtsstreben des ersten Satzes waren wohl vom bleibendsten Eindruck. Als zweite Novität kam ein Divertimento von Bernh. Sekles Op. 20 zum Vortrag, ein gemütlich unterhaltendes Werk mit tanzartigen Rhythmen und viel guten Gedanken sowie einem reizenden Andante mit Variationen. Auch die dritte Nummer des Programms war von einem neuzeitlichen Komponisten, Smetana, dessen Werk „Aus meinem Leben" hier immer gern gehört wird. — Im ersten Haupt- und Orchesterkonzert zeigte uns Anton, was er als moderner Expressionist zu leisten vermag, da das ganze Programm des Abends mit eigenen Werken bestritten wurde, die sämtlich für Osnabrück Erstaufführungen waren. Wohl fehlt es in Antons Werken nicht an Anklängen früherer Meister, aber immerhin geht er eigene Wege, auf denen er vor allem in herrlichen Klangwirkungen und vorzüglichen Rhythmen die Gedanken seiner kunstsinnigen Seele dem Hörer kundgibt. Das auf 66 Mann verstärkte Städtische Orchester spielte unter Antons energischer und anfeuernder Leitung, dessen Op. 8 (Ode I „Aus meiner Jugend"), Op. 11 (Humoreske), Op. 16 (Präludium, Scherzo, Elegie) und Op. 13 (Trutzmusik), die sämtlich brillant vorgetragen und vom Publikum überaus beifällig aufgenommen wurden. Auch das Klavierkonzert Op. 10, von Otto Wetzel (Bielefeld) höchst virtuos gespielt, fand gleiche Aufnahme. Abgesehen von diesem Klavierkonzert, das trotz seiner recht ausdrucksvollen Orchesterbegleitung doch nur eine virtuose Glanznummer des Klavierspielers ist und sein soll, bieten die übrigen Werke sämtlich bleibende Werte, die sich im Trubel der Zeiten behaupten werden und daher allen Orchestern empfohlen werden können.

H. Hoffmeister

POSEN Das Posener Theater- und Konzertleben stehen sich schroff gegenüber. Im Theater ist alles Deutsche verpönt. In den Konzerten dagegen hören wir neben Polen, Russen, Franzosen und Italienern die deutschen Meister — Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, neuerdings auch Liszt und Wagner. Ein Mangel an mustergültigen Konzertveranstaltungen ist in Posen nicht zu verspüren, ein gewaltiger Aufschwung, der völliger Beachtung würdig ist! — Durch die im Oktober v. J. ins Leben gerufenen „Sinfonie-Abonnementskonzerte", die allwöchentlich (jeden Montag) im großen Festsaal der Universität stattfinden und vom Orchester des „Teatr wielki" vorgeführt werden, ist Posen zu einer Stätte wahrhaft edelster Kunst emporgestiegen. Diese Abende, welch Stammes und Blutes auch jeder sei, erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit und bilden neben anderen künstlerisch-stilgerechten Darbietungen gewissermaßen den Grundstein dazu. So brachte das Programm u. a. Liszts poetische Sinfonie „Mazeppa" und Mendelssohns „Schottische Sinfonie". Die Leitung dieser Konzerte liegt in den Händen A. Dolzyckis, dessen Leistungen lobend zu erwähnen sind. Als Gast wirkte Ignaz Dygas von der Warschauer Oper mit. Liszts „Orpheus-Sinfonie", Smetanas „Poet. Sinfonie" und Tschaikowskys „Orchestersuite" hinterließen bei den Hörern einen tiefen Eindruck. Die Wiedergabe von Beethovens Fünfter und Siebenter ergriff und packte mit unwiderstehlicher Gewalt. Weniger Anklang fand die Ouvertüre „König Lear" von Berlioz. — Ein Abend war ausschließlich den Schöpfungen R. Wagners geweiht (Vorsp. Meistersinger und Tristan, Ouv. Rienzi, Siegfried-Idylle); Herr Kruglowski sang das „Lied an den Abendstern" und „Wotans Abschied", Frl. Skibińska-Tarnawska: „Träume", „Der Engel", „Im Treibhaus"; das Ganze glich einer musikalischen Offenbarung und wurde mit unbeschreiblichem Beifall aufgenommen. Ein religiöses Konzert brachte u. a. Arien aus „Matthäus-Passion", „Messias", „Elias", ferner „Larghetto" von Mozart, „Stabat mater" von Rossini und Solo und Duett aus „Stabat mater" von Pergolesi. Solistisch betätigten sich besonders hervorragend u. a. Professor Labúnski (Klavier) und Zdzislaw Jahnke (Violine).

Carl Foerster

SAARBRÜCKEN Das Konzertleben Saarbrückens, das unter den Unbilden des Krieges, der Revolution und der zeitweiligen Beschlagnahmung des Saalbaues durch die französischen Behörden sehr zu leiden hatte, schwingt sich in diesem Winter zu einer bisher hier nicht erreichten Höhe empor. An großen Konzertvereinigungen zählen wir jetzt drei: „Die Gesellschaft der Musikfreunde" unter der Ägide V. Cormanns, die „Harmonie" unter dem auch als Komponisten erfolgreich hervorgetretenen jungen Frankfurter Dr. Bodo Wolf und die erst kürzlich gegründete „Konzertgesellschaft" mit E. Bornschein an der Spitze. — Den Reigen der winterlichen Konzerte eröffnete die „Gesellschaft der Musikfreunde" Ende September mit einem Klavierabend des jungen Walter Rehberg (Mannheim). Er spielte mit größerer technischer Vollendung als geistiger Reife nur Brahms. Die Sonate F-Moll und die Paganini-Variationen bildeten die Säulen seines Programms. Eine zweite Veranstaltung dieser Vereinigung — ein Sinfoniekonzert — gab Anlaß zu einer Polemik zwischen ihrem musikalischen Leiter und der „Saarbrücker Zeitung" wegen einer von dem Unterzeichneten verfaßten Kritik. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" ersuchte darauf die „Saarbrücker Zeitung" von einer weiteren Besprechung ihrer Veranstaltungen bis auf weiteres abzusehen, worauf sich die gesamte einheimische Presse entschloß, die Konzerte dieser Vereinigung zu boykottieren. Die „Harmonie" ist erst mit einem Lieder- und Balladenabend (Brahms, Loewe) von J. v. Raatz-Brockmann mit Lena Wolde am Flügel herausgetreten. Es war ein Abend von höchster künstlerischer Weihe. In der „Konzertgesellschaft" führte sich E. Bornschein u. a. mit Tschaikowskys „Pathetischer Sinfonie" und der Tannhäuser-Ouvertüre vorteilhaft als Dirigent ein. Mitwirkende war die allerorts gefeierte hervorragende Geigerin Ibolyka Gyarfas (Violinkonzert von Golmark). Unter den solistischen Veranstaltungen verdient der Klavierabend Artur Laugs', eines Saarbrücker Kindes, nachdrückliche Erwähnung. In Werken großen Stils von Bach, Brahms und Reger bewährte er sich als der Typus eines deutschen Künstlers. Deutsche Gefühlstiefe und ein ausgeprägter Sinn für alles Formale und Architektonische in der Tonkunst bilden die

Pole seines Talentes. Ich halte ihn für einen der berufensten jüngeren Interpreten spezifisch deutscher Kunst. Französische Konzertveranstaltungen, die im vorigen Jahre ziemlich häufig waren, blieben bis jetzt noch aus. Dr. Heinrich Dessauer

WEIMAR Das Hauptinteresse wandte sich im ersten Sinfoniekonzert der Staatskapelle unserem neuen Dirigenten Carl Leonhardt zu, der sich mit einem Brahmsabend (Hadyn-Variationen und IV. Sinfonie) auf das vorteilhafteste und sympathischste einführte. Wir erwarten von seinem gewaltigen Können und seiner idealen Hingabe an seine schwierigen Aufgaben eine Neugeburt des Weimarischen Musiklebens. Robert Reitz erschöpfte das Violinkonzert von Brahms nicht vollständig. Die Quartettvereinigung des Nationaltheaters (Reitz, Bergt, Nüssner, Rosé) führten mit Werken von Cherubini, Szambati und Verdi in die Kammermusik Italiens ein. Leonhardt entpuppte sich bei Szambatis Klavierquintett Opus 4 als idealer Kammermusikspieler. — Reitz (Geige) und Latzko (Klavier) wollen in drei Sonatenkonzerten an Sonntagvormittagen mit moderner Sonatenmusik bekannt machen. Im ersten Konzert verschwendeten sie ihr heißes Bemühen an zwei sehr redselige, aber unbedeutende Werke: Cyril Scotts Opus 59 und Leo Weiners Opus 11.

Auch in der Staatlichen Musikschule herrscht eifriges Leben. In ihrer ersten öffentlichen Veranstaltung gedachte sie des Mannes, der dem Gründer der Schule, Müllerhartung, ratend und tatend zur Seite stand, Franz Liszt. Zwei hervorragend begabte Hinze-Reinhold-Schüler Wolfgang Rosé und Hans Dempe leisteten mit dem Vortrag der Präludien und des Pathetischen Konzertes Außergewöhnliches. Der Achtzehnjährige Wolfgang Rosé tat mit bestem Gelingen in Verbindung mit der trefflichen Sopranistin Anna Dietrich-Bosch den Sprung in die Öffentlichkeit und zeigte mit Chopin und Liszt, daß er das nötige technische und musikalische Rüstzeug zu einem fertigen Pianisten in wünschenswertem Maße besitzt. Sein Lehrer Bruno Hinze-Reinhold zeigte in einem Lisztabend, daß er ein berufener Lisztspieler ist. Die H-Moll-Sonate bedeutete einen gewaltigen Höhepunkt in des Künstlers Entwicklung. Das Orchester der Musikschule unter der Leitung von Paul Elgers gab mit der Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie" und einem Concerto grosso von Händel erneut Proben von Klangschönheit und Musikfreudigkeit. Mit der Auswahl von Beethovens C-Moll-Sinfonie hatte Elgers einen unverständlichen pädagogischen Mißgriff getan. — Ein Klavierabend von Alex Raschofsky hinterließ unreife Eindrücke; ebenso wie einem die Geigenkonzerte von Willy Burmester auf die Dauer auf die Nerven gehen.

Der Lehrergesangverein führt unter Leitung seines Dirigenten Hugo Hartung anläßlich seines 26jährigen Stiftungsfestes Schumanns „Rose Pilgerfahrt" auf. Die Liedertafel gedachte in einer eigenen Feier des Dichters und Architekten Bruno Erlbo. Die dargebotenen Kompositionen entziehen sich einer kritischen Würdigung, wie überhaupt der Dirigent Josef Thienel den Verein mehr zu großspurigem Dilettantismus denn zu künstlerischer Arbeit erzieht. Günstigere musikalische Eindrücke hinterließ das 48jährige Stiftungsfest des „Arion", der, unter der Leitung von Hermann Saal, die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit wohlweislich nicht überschreitet. Dr. Otto Reuter

Neuerscheinungen

Blätter, Dramaturgische. Zeitschrift des Hof- und Landestheaters in Meiningen. Meiningen, 1920. Brückner & Renner.

Günther, Johs.: „Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher." Leipzig, 1920. Leop. Voß.

Hesse, Max: „Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1921." Berlin, 1921. M. Hesse.

Schmidt, Leop.: „Ritter Blaubart." Einführung in die Oper von E. N. v. Reznicek. Wien, 1920. Universaledition.

Specht, Rich.: „Der Schatzgräber." Einführung in die Oper von Franz Schreker. Ebenda.

Winds, Adolf: „Das Theater. Einblick in sein Wesen." Dresden 1920. H. Minden.

Notizen

Berlin. Anläßlich des 150. Geburtstages L. van Beethovens regt der preußische Kultusminister in einem Schreiben an den Direktor der Akademischen Hochschule für Musik die Schaffung einer Orchesterschule an. Die geplante Ausbildungsstätte soll das Studium der Orchesterinstrumente erleichtern und ist als ein neuer Zweig der Hochschule gedacht.

Bochum. Nach zweimonatigen Verhandlungen wurde der Vertrag zur Inbetriebnahme der Theatergemeinschaft Bochum-Duisburg unter dem Namen „Vereinigte Stadttheater Bochum-Duisburg" abgeschlossen. Seine Laufzeit soll am 1. Juli 1921 beginnen und drei Jahre währen, wenn beide Teile bis zum 1. Januar 1922 von ihrem Kündigungsrecht keinen Gebrauch machen. Die künstlerische Leitung ist Intendant Dr. Saladin Schmitt übertragen worden, der nunmehr die Verpflichtung des Duisburger Opernpersonals tätigen wird. Mit Beginn der Gastspiele sollen beide Städte gleichberechtigt in Vorstellungsaustausch treten, und zwar soll Bochum verpflichtet sein, in der Spielzeit mindestens 120 Gastspielopern und Duisburg mindestens 140 Gastschauspiele auf der heimatstädtischen Bühne stattfinden zu lassen.

Bochum. Am Hoffmannschen Konservatorium legten am Montag den 20. Dez. 1920 die drei Seminaristinnen Frl. Hölkeskamp, Langendreer, Frl. Kleine-Doepke, Werne und Frl. Rohne, Bochum, ihr Examen als Musiklehrerin nach den Bestimmungen des Verbandes deutscher Musikseminare ab. — Die Prüfung wurde geleitet von dem Verbandsvorsitzenden Herrn Kgl. Musikdirektor Holtschneider, Dortmund. Der Prüfungskommission gehörten ferner an Herr Musikdirektor R. Hoffmann, Frl. Dr. Frohn, Herr Schuchardt und das gesamte Lehrerkollegium. Die Damen bestanden sämtlich das Examen mit der Auszeichnung gut und wurden als Lehrerinnen für das Hoffmannsche Konservatorium verpflichtet. Die Verkündigung des Resultates erfolgte in Gegenwart sämtlicher Schüler der Oberklassen in den Räumen der Kasino-Gesellschaft, woran sich eine Gratulationsfeier anschloß.

Bonn. Die Stadtverordnetenversammlung beschloß, Beethovens 150. Geburtstag nachträglich in der Himmelfahrtswoche des nächsten Jahres mit einem großen mehrtägigen Musikfest unter Beteiligung der Stadt zu feiern.

Bonn. Die Stadt Bonn hat 10-, 25- und 50-Pfennigstücke herausgegeben, die zur Erinnerung an den 150. Geburtstag Beethovens einen vom Bonner Bildhauer Dr. Karl Menser entworfenen Beethovenkopf im Profil mit der Umschrift „Beethoven — Bonn — 1770 — 1920" tragen und auf der andern Seite den Wert angeben.

Brünn. Ein Klaviertrio von Rudolf Peterka, dem Leiter der akad. Philharmonie, wird demnächst bei Simrock erscheinen. Die Uraufführung findet im nächsten Novitäten-Konzert des Prager Konservatoriums statt; weitere Aufführungen folgen in Brünn, Wien, Leipzig und Berlin.

Bückeburg. Die dem hiesigen Forschungs-Institut angegliederte Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften beabsichtigt ein Bureau einzurichten, in welchem Dissertationen unter fachmännischer Aufsicht mit Maschine zum billigstmöglichen Tagespreis abgeschrieben werden sollen. Aufträge nimmt das Sekretariat des Fürstl. Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, Bückeburg, entgegen.

Chemnitz. Karl Hoyer, unser Jacobi-Organist, brachte in seinem letzten für die „Gesellschaft Chemnitzer Musikfreunde" veranstalteten Orgelabend eine eigne Orgelsonate mit großem Erfolg zur Uraufführung.

Chicago. Die Chicago Opera Association hat die „Salome" von Richard Strauß zur Aufführung erworben. Die Oper gelangt in der gegenwärtigen Spielzeit in französischer Sprache, mit der bekannten Pariser Opernsängerin Mary Garden in der Titelrolle in Chikago, Neuyork, Boston, Philadelphia und anderen Städten Nordamerikas zur Aufführung.

Duisburg. Musikdirektor Scheinpflug feierte Beethovens Gedächtnis in seinem neuen Wirkungskreis durch eine großzügig vorbereitete Aufführung der „Missa solemnis". Der Chor leistete unter seiner genialen Leitung geradezu Erstaunliches an Präzision und Vertiefung des Stoffes. Orchester und Solisten (Maria Philippi, Eva Bruhn, Anton Kohmann und Georg Nieratzki) befriedigten höchste Ansprüche.

Essen. Der neue Essener Intendant Paul Trede brachte mit Kapellmeister Drost als erste Inszenierung eine dem hochbedeutsamen künstlerischen Wert von Glucks „Iphigenia in Aulis" entsprechende Aufführung heraus.

Frankfurt a. M. Bernhard Sekles, der Komponist der Oper „Scharazade" hat soeben eine neue abendfüllende Oper „Die Hochzeit des Faun", burleskes Traumspiel in 2 Akten (3 Bildern), Dichtung von Roderich Morr vollendet, die im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz erscheinen wird. Die Uraufführung findet voraussichtlich im Mai am Opernhaus zu Frankfurt a. M. statt.

Grenoble. Henri Kamm, ein geborener Schweizer, hat hier eine Musikgesellschaft gegründet, der er den Namen „Hector Berlioz" gab.

Hamburg. Die Hamburger Geigerin Hertha Kahn hatte anläßlich eines Orchesterkonzertes unter Leitung von Professor Max Fiedler einen außergewöhnlichen Erfolg bei Presse und Publikum.

Heidelberg. Heinrich Neal, der unermüdliche Vorkämpfer für die Verbreitung neuer Musik, veranstaltete mit seinen Schülern eine Aufführung von Werken Felix Draesekes. Nach einem Vortrage Neals über Leben und Werke dieses viel zu wenig bekannten genialen Komponisten, gelangten Klavierstücke, Lieder, die Ballade Pausanias, Szene für Violine und Klavier und ein Satz aus der Tragischen Sinfonie Op. 40 zur Vorführung. Das Programm gab als nachahmenswerte Neuerung bei sämtlichen Werken den Verlag an.

Herne. Wegen zu geringen Interesses der kleinen Industriestädte des Westens für die Gründung eines Wandertheaters muß der Plan als gescheitert betrachtet werden. Nunmehr erwägt man den Anschluß an die bereits erfolgreich tätige Rheinische Landesbühne (Sitz Düren).

Karlsruhe. Bruno Sturmes hatte kürzlich in Frankfurt mit der Aufführung seines Vorspiels für großes Orchester zu dem Schauspiel „Limo" von Alfons Paquet, und Gesängen für Sopran mit Orchester einen starken und nachhaltigen Erfolg. Die Lieder wurden von Kammersängerin Anna Kaempfert gesungen. Die Werke wurden vom Frankfurter Sinfonieorchester unter Leitung des Komponisten gespielt.

Königsberg i. Pr. Die in allen Kreisen der Musikwelt sich besten Ansehens erfreuenden Königsberger Künstlerkonzerte begehen im Winter 1921/22 die Feier ihres 50jährigen Bestehens. Von R. Hübner seinerzeit ins Leben gerufen, sind die Konzerte lange Jahre von dem im Mittelpunkt des Königsberger Musiklebens stehenden C. J. Gebauhr fortgeführt, um nach dessen Tode durch die vielen unserer Leser persönlich bekannte Musikalienhandlung K. Jüterbock verwaltet zu werden. Besonderes Verdienst hat sich letztere auch damit erworben, indem unter Führung der Firma K. Jüterbock ein Zusammenschluß der konzertgebenden Vereine Ostpreußens erfolgte, der die Städte Königsberg, Insterburg, Tilsit, Gumbinnen, Memel, Lötzen, Allenstein, Pr. Holland usw. umfaßt, um auf diese Weise die Möglichkeit zu schaffen, allen nach dem Osten reisenden Künstlern möglichst mehrere Engagements bieten zu können, was bei der jetzigen Bahnfahrt und den hohen Unkosten ja ganz besonders notwendig ist.

Leipzig. Eugen d'Albert hat nach Jahren größter Erfolge auf dem Gebiete der Oper zum ersten Male wieder sieben einstimmige Lieder mit Klavier nach Gedichten des jungen Schweizer Dichters Carl Seelig komponiert. Sie sind soeben im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

Leipzig. Am 31. Dezember 1920 feiert die Firma C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig das Jubiläum ihres 75jährigen Bestehens. Am 1. Januar 1846 von Carl Friedrich Wilhelm Siegel und Edmund Stoll unter der Firma Siegel & Stoll in Leipzig gegründet, ging am 1. Januar 1870 an Richard Linnemann über, welcher ihr die noch heute giltige Bezeichnung gab. Am 1. Oktober 1902 zog sich Richard Linnemann sen. aus dem Geschäft zurück und überließ es seinen beiden Söhnen Carl und Walter Richard Linnemann, die ihm noch heute vorstehen und sich in rastlos aufopfernder Hingabe an der Spitze der Berufsorganisationen unschätzbare Verdienste um das Aufblühen des Musikalienhandels erwarben. Die in der gesamten Musikwelt des In- und Auslandes bestens bekannte Firma verfügt heute über den gewaltigen Schatz von nahezu 17000 Verlagswerken und hat in ständiger Fortentwicklung Kulturwerte von hoher und höchster Bedeutung geschaffen; möge sie bis in die fernste Zukunft weiter gedeihen wie bisher. G. H.

London. Der 150. Geburtstag Beethovens wurde auch in England durch verschiedene Festaufführungen gefeiert. Die Londoner Philharmonische Gesellschaft veranstaltete an seinem Geburtstage ein seinen Werken geweihtes Konzert, an dessen Spitze die Coriolan-Ouvertüre stand. Einige Tage vorher fand in der Queens Hall ein Beethoven-Konzert statt, bei dem Sir Henry Wood als Dirigent und Lamond als Solist auftraten.

London. In der St. Pauls-Kathedrale wurde Mitte Dezember das Deutsche Requiem von Joh. Brahms aufgeführt.

London. Eine englische Bach-Biographie. Die grundlegenden Werke der Bach-Literatur, die großen Arbeiten von Spitta, Schweitzer und Pirro, haben auch in England Verbreitung gefunden. Ein Beweis für die zunehmende Verehrung des großen Thomas-Kantors in Großbritannien ist aber die Tatsache, daß soeben eine neue englische Biographie über Bach erschienen ist. Sie stammt aus der Feder von Dr. Sanford Terry, der sich aber im wesentlichen darauf beschränkt, eine Übersetzung der ersten Lebensbeschreibung Bachs durch Forkel im Jahre 1802 wiederzugeben. Er ergänzt diese Arbeit durch eine Reihe von Anmerkungen, in denen er die seitdem so außerordentlich fortgeschrittene Bach-Forschung berücksichtigt. Fast die Hälfte seines stattlichen Buches ist durch einen genauen Katalog der sämtlichen Werke des Meisters ausgefüllt.

Mailand. Die neue Oper „Marken" von Gianni Bucceri, deren Text der bekannte Dramatiker Enrico Cavacchioli verfaßt hat, ist bei der Uraufführung am Teatro dal Verme mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden.

Markneukirchen. Anläßlich des 150. Geburtstages Ludwig van Beethovens wurde am 5. Dezember in der hiesigen Nikolaikirche dessen „Neunte" mit dem Schlußchor an die Freude aufgeführt. Das Plauener Stadtorchester durch einheimische Kräfte verstärkt, spielte mit großer Hingabe. Als Solisten wirkten mit Else Fengler-Winter, Charlotte Dirmoser-Döscher, Kammersänger E. Pinks, sämtlich aus Leipzig, und Peter Lamberts, Plauen. Der Chor überraschte durch große Reinheit und gute Disziplin. Der temperamentvolle, sichere Leiter, Organist Rudolf Weber, hatte Gelegenheit, sein bedeutendes musikalisches Talent zu offenbaren. Die Aufführung stand über dem Durchschnitt.

München. Walter Braunfels' „Die Vögel", ein lyrisch-phantastisches Spiel nach Aristophanes, errang anläßlich seiner Uraufführung am Nationaltheater unter Leitung Bruno Walters einen bedeutenden Erfolg. Das eigenartige Werk, in welchem Grazie, Laune, Humor und wahrhafte Empfindung mit Schönheit und echter musikalischer Lyrik einen innigen Bund schließen, hinterließ tiefen künstlerischen Eindruck.

Neuyork. Wagners „Tristan und Isolde" wurde in der Metropolitan Oper in englischer Sprache aufgeführt.

Paris. Der bekannte Komponist André Messager, Leiter der Komischen Oper in Paris, hat aus Gesundheitsrücksichten um Entlassung aus seinem Amt gebeten.

Prag. Der tschechische Komponist und erste Dirigent des tschechischen Nationaltheaters, Karl Kovarovic, ist nach längerer Krankheit gestorben. Kovarovic hat die Musikliteratur der Tschechen, deren Klassiker Smetana und Dvorak sind, um eine Reihe trefflicher Werke bereichert, unter denen die beiden Opern „Die Hundsköpfe" und „Auf der alten Bleiche" die wirkungsvollsten und bekanntesten sind.

Salzburg. Im kommenden Jahre werden die Festspiele nicht mehr unter der Leitung Max Reinhardts stehen, sondern von Künstlern des Wiener Volkstheaters und des Operntheaters durchgeführt werden. Bei den Festspielen werden Richard Strauß und Franz Schalk mitwirken.

Siegen. Unter der vortrefflichen Leitung seines Chormeisters, Herrn W. Schmidt, wurde im Luther-Hause zu Krombach „Die Glocke" von Romberg aufgeführt. — Die städtische Kunstkommission verpflichtete das Hagener städtische Orchester aus Anlaß der 150. Wiederkehr des Geburtstages L. van Beethovens zur Aufführung der „Eroica". — Der Siegener Musikverein bereitet die Aufführung der Johannispassion vor unter der Leitung des Musikdirektors Rudolf Werner-Frankfurt a. M.

Siegen. Das Winterkonzert des Siegener Männergesangvereins brachte zum Gedächtnis des vor einigen Monaten heimgegangenen Komponisten Max Bruch „Vom Rhein" zum Vortrag. Außerdem wies das Programm an größeren Chören auf: Zöllner, „Die 3 Worte des Glaubens"; Werth, „Volkers Nachtgesang"; Wagner, „Elsula". Als Solisten waren verpflichtet Frau Elisabeth Schreibmüller (Alt), Essen, und Herr Karl Renner, I. Heldenbariton der Kölner Oper.

Sondershausen. Das von altersher als musikliebend bekannte und gute Musik pflegende Sondershausen veranstaltet aus Anlaß der 150. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag mit seinem Lohorchester gegenwärtig eine Reihse von Beethovenkonzerten, in denen Musikdirektor Professor Corbach fast alle Sinfonien und verschiedene Ouvertüren aufführt.

Straßburg. Zum ersten Male seit dem Einzuge der Franzosen im Elsaß wurde eine deutsche Oper, und zwar Wagners „Lohengrin", zur Aufführung gebracht. Das vollbesetzte Haus nahm die Aufführung mit außerordentlichem Beifall entgegen.

Stuttgart. Die Oper des Württ. Landestheaters hat für die laufende Spielzeit folgende neue Werke zur ersten Aufführung vorgesehen: Hans Pfitzners Märchenoper „Das Christelflein", Mozarts komische Oper „Die Gärtnerin aus Liebe", in der Bearbeitung von Ludwig Berger, Musorgskys musikalisches Drama „Boris Godounow" (süddeutsche Erstaufführung). Zur Uraufführung gelangt Alexander Presuhns Volksoper „Der Geiger von Gmünd". Wegen zweier weiterer Uraufführungen sind die Verhandlungen dem Abschluß nahe. — Neu inszeniert wird Marschners „Hans Heiling" und, zum Gedächtnis der vor 100 Jahren erfolgten ersten Aufführung, Webers „Freischütz". Neu einstudiert wird Verdis „Falstaff".

Stuttgart. Der Vorstand des Konservatoriums für Musik, Max Pauer, hat einen Ruf an die Hochschule für Musik in Berlin abgelehnt.

Weimar. Othmar Schoecks Musik zu Goethes Singspiel „Erwin und Elmire" ist vom Deutschen Nationaltheater in Weimar zur reichsdeutschen Uraufführung angenommen und wird zum nächsten Goethetage aufgeführt werden.

Wien. Das Johann-Strauß-Denkmal wird im Frühjahr aufgestellt werden; das Denkmal selbst, ein aus der Friedenszeit stammendes Werk von Eduard Hellmer, hat 150000 Kronen gekostet; der Sockel und die Aufstellung kosten 750 000 Kronen.

Wien. Der Direktor der Wiener Volksoper, Felix Weingartner, will demnächst wieder auf Reisen gehen; er bleibt nur noch bis Ende dieser Saison Direktor der Volksoper, für die dann ein Direktorium eingesetzt werden wird.

Zwickau. Die Robert-Schumann-Gesellschaft zu Zwickau hat einen künstlerischen und einen musikalischen Beirat errichtet. Diesen sind neuerdings folgende führende Männer im deutschen Musikleben beigetreten: Geh.-Rat Prof. Dr. Friedländer (Berlin), Prof. Dr. Albert und Geh.-Rat Prof. Dr. Nikisch (Leipzig), Kapellmeister der Sächsischen Landesoper Kutzschbach und Komponist Hans Pfitzner — Künstlerhilfsbund, Volkshochschule und Schumann-Gesellschaft zu Zwickau veranstalten einen Zyklus von Kunsterziehungsabenden über Robert Schumann.
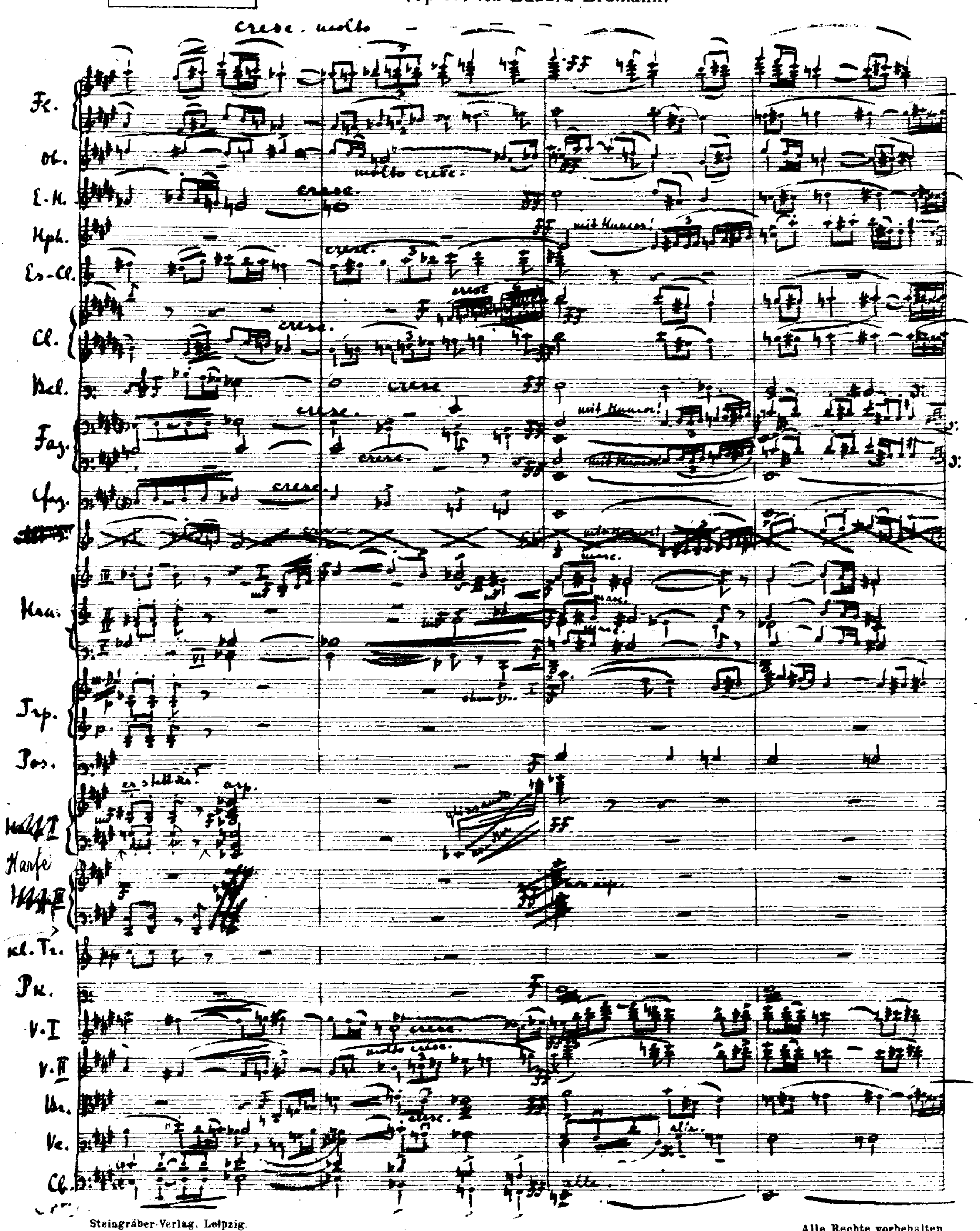
Briefkasten

W. S. D. Wir empfehlen Ihnen sich des Metronoms nur in den seltensten Fällen zu bedienen. Für die angegebenen Beispiele lassen sich keine endgültigen Zahlen feststellen. Beethovens Worte können Ihnen das bestätigen: „Es ist dummes Zeug! man muß die Tempos fühlen!" Ein starr fortgesetztes Tempo gibt es nicht.
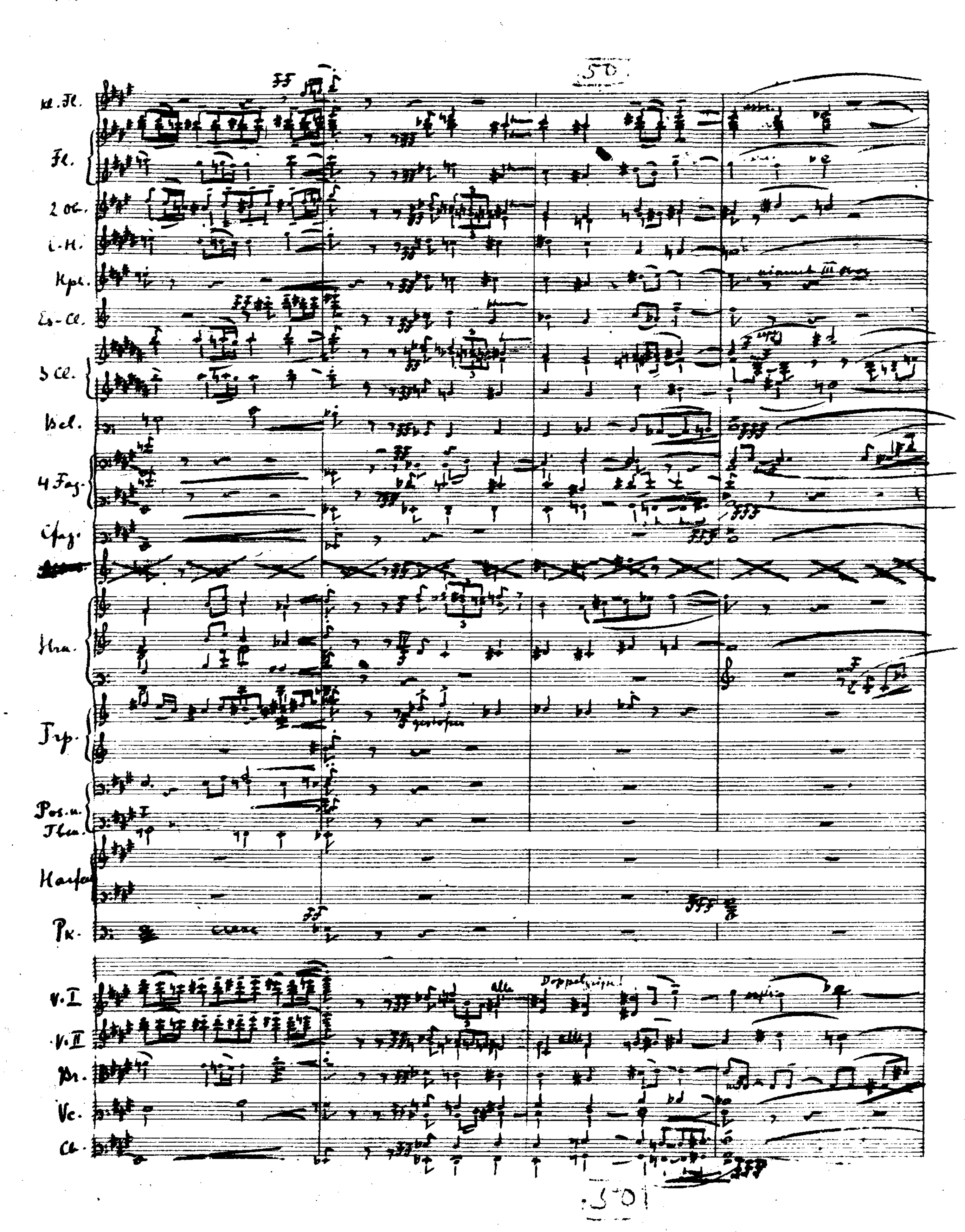
Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

Z.f.M.
Beilage 12.

Faksimile aus der Symphonie
(Op. 10) von Eduard Erdmann.



Steingräber-Verlag, Leipzig.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".


50
Fl.
2 Ob.
Bcl.
4 Fag.
Hrn.
Trp.
Pos. u. Tbu.
Harfe
Pk.
V. I
V. II
Br.
Vc.
Cb.
Doppelgriffe!
501

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

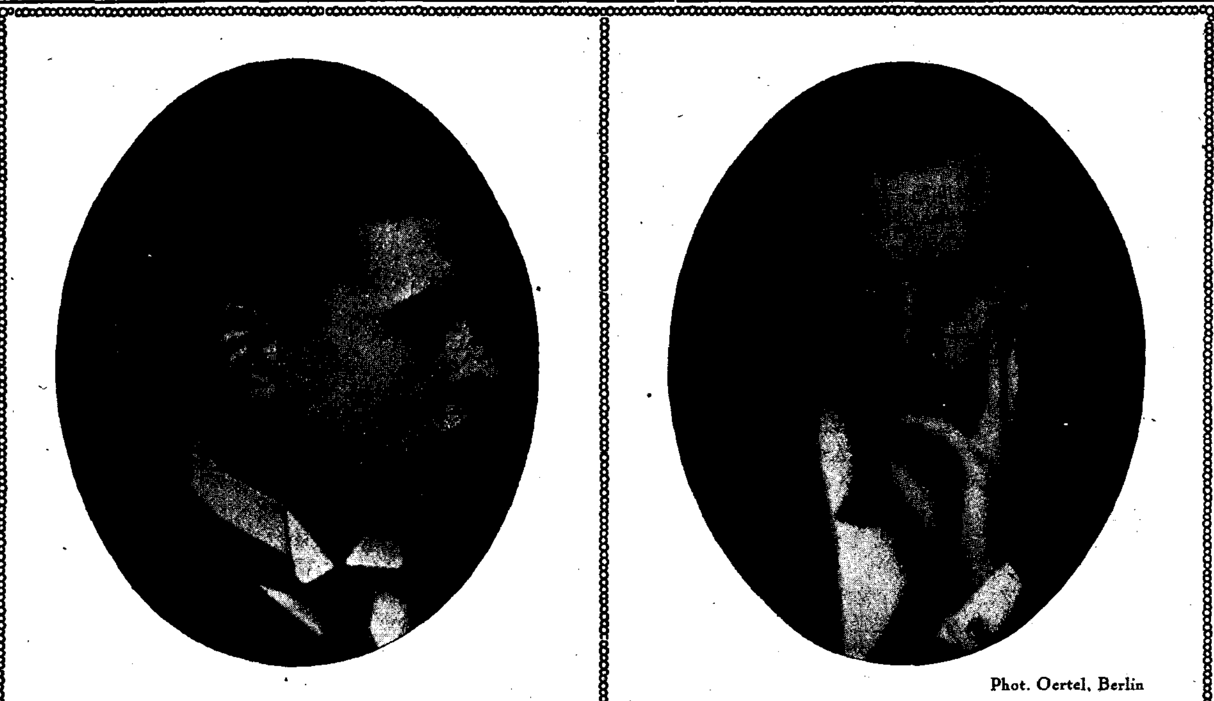
Herausgeber: Steingräber-Verlag

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Herausgebers unter Quellenangabe gestattet / Für unverlangt eingehende Manuskripte keine Gewähr.

88. Jahrgang, Nr. 2 | *Leipzig, Donnerstag, den 20. Januar* | 2. Januarheft 1921

Musikalische Gedenktage

16. 1728 N. Piccini* / 1891 L. Delibes† / **17.** 1857 W. Kienzel* / **19.** 1576 Hans Sachs† / 1833 F. Herold† / **20.** 1586 J. H. Schein* / 1890 Fr. Lachner† / **21.** 1851 G. A. Lortzing† / **22.** 1756 V. Righini* / 1893 V. Lachner† / **24.** 1883 F. v. Flotow / **27.** 1756 W. A. Mozart* / 1901 G. Verdi† / **28.** 1791 F. Herold* / **29.** 1782 E. Auber* / **31.** 1797 Fr. Schubert* / 1798 K. G. Reissiger*



Eduard Erdmann

geboren 1896 zu Wenden in den russischen Ostseeprovinzen; erhielt seine erste musikalische Ausbildung in Riga. 1914 siedelte der Tonkünstler nach Berlin über. Hier wurde er Schüler von Konrad Ansorge und Heinz Tiessen. 1919 trat Erdmann zum ersten Male mit Kompositionen vor die Öffentlichkeit. Lieder und Klavierstücke kamen in Berlin, seine Symphonie beim 50. Tonkünstlerfest des A. D. M. in Weimar zur Uraufführung.



Phot. Oertel, Berlin

Hanns W. David

geboren 1893 zu M.-Gladbach, studierte zuerst Jura, seit 1913 Musik an der Hochschule zu Berlin, und zwar Komposition bei Professor Paul Juon und Direktion bei Rudolf Crasselt. Fünfjähriger Kriegsdienst unterbrach die Studien des jungen Musikers, der jetzt Schüler Schrekers ist. David schrieb Kammermusikwerke, Lieder mit Klavier- oder Orchesterbegleitung und ist Mitarbeiter mehrerer Musikzeitschriften.

Am 28. Januar 1921 wird Hanns W. David die Sinfonie von Eduard Erdmann (op. 10) in Berlin zur Erstaufführung bringen. Über das Werk werden die Leser der Z. f. M. durch eine diesem Hefte beiliegende Programm-Analyse unterrichtet. Die Sinfonie Erdmanns erregte anläßlich ihrer Ur-Aufführung beim 50. Deutschen Tonkünstlerfest 1920 in Weimar großes Aufsehen. Als Illustration zur Schaffensweise des Komponisten, bringen wir zwei faksimilierte Seiten des Werkes als Musikbeilage.

Die Beethoven-Ausstellung der Preußischen Staats-Bibliothek in Berlin

Von Wilhelm Altmann

Der 150. Geburtstag Beethovens hat Veranlassung gegeben, daß an verschiedenen Orten, vor allem in Wien, wo dieser größte aller Instrumental-Komponisten so lange gelebt hat, Beethoven-Ausstellungen jetzt veranstaltet werden. Sie werden sicherlich sehr sehenswert sein, aber in mancher Hinsicht sich nicht mit der Berliner Ausstellung messen können. Denn wie kaum eine andere Anstalt oder Sammlung besitzt die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek recht zahlreiche Originalhandschriften von Musikwerken und Briefen Beethovens sowie von Dokumenten seines Lebens. Verschiedene glückliche Umstände haben die allmähliche Erwerbung dieses großen Schatzes zur Folge gehabt.

Als die 1824 eigentlich erst ins Leben getretene Musiksammlung der damaligen Kgl. Bibliothek 17 Jahre später eine äußerst wertvolle Bereicherung durch den Ankauf der Musikbibliothek Georg Pölchaus erhielt, gelangte in sie auch das erste Exemplar einer Originalhandschrift Beethovens, nämlich das Kyrie der damals freilich noch nicht allgemein geschätzten und längst noch nicht überall aufgeführten Missa solemnis. Im Jahre 1843 konnte von Professor Anton Schindler, dem langjährigen Freunde und Biographen Beethovens, die Hauptmasse des ihm gehörenden Teiles von dessen handschriftlichem Nachlaß erworben werden. Darunter befand sich die 9. Sinfonie in einer später noch mehrfach veränderten Fassung, bei der der D-Dur-Satz des Scherzos im 2/4 Takt steht und das Finale noch nicht völlig ausgearbeitet ist, das E-Moll-Quartett, 31 Briefe und 136 sogenannte Konversations-Hefte, d. h. Hefte, mit deren Hilfe der taube Tonkünstler sich unterhalten hatte. 1874 schenkte der Marburger Prof. Dr. Richard Wagener, dem die Musikabteilung überhaupt sehr wertvolle Zuwendungen verdankt, die autographen Schlußsätze der Quartette Op. 130 und 135, die Violinsonate Op. 30 Nr. 1, Skizzen. Im folgenden Jahre spendete der Fabrikbesitzer Wolff in Berlin die Originalhandschrift der 8. Sinfonie. Weitere Beethoven-Autographen wurden 1879 von der Erbin des Sammlers Graßnick geschenkt. Früher Schindler gehörige Beethoven-Reliquien wurden das Jahr darauf von dem Fabrikanten Nowotny in Altrohlau bei Karlsbad angekauft, insbesondere waren es Briefe.

Als 1898 die besonders an Beethovenschen Handschriften reiche Sammlung des früheren Musikverlegers Artaria in Wien verkauft werden sollte, war zwar die Bibliothek nicht in der Lage, den geforderten Kaufpreis von 200 000 Mark zu zahlen. Jedoch Dr. Erich Prieger in Bonn, der später die Urgestalt des Fidelio aus dem Jahre 1805 hergestellt und in Partitur und Klavierauszug veröffentlicht hat, legte jene Summe aus, um diese Schätze für die Berliner Bibliothek zu retten, die dann 1901 in ihren Besitz übergingen.

Mit dieser Artariaschen Sammlung gelangten auch einige aus Beethovens Jugendzeit stammende und zum Teil auch damals noch unveröffentlichte Handschriften, das Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei der Missa solemnis, die damit bis auf das auch heute noch fehlende Credo vollständig wurde, und das vollständig ausgearbeitete Finale der 9. Sinfonie in den Besitz der Bibliothek, der Herr Dr. Prieger leider die von ihm anderweitig erworbene Originalhandschrift der Pastoral-Sinfonie vorenthielt, um sie dem Beethovenhaus in Bonn zu schenken.

Herrlichste Beethovenschätze endlich erhielt die Bibliothek 1908 durch die Schenkung der kostbaren Autographen-Sammlung Ernst von Mendelssohn-Bartholdy. Darunter befanden sich die 4., 5. und 7. Sinfonie, das Septett, das Quintett Op. 29, die Streich-Quartette Op. 59 Nr. 1, 74 und 132, die ersten Sätze der Streich-Quartette Op. 127 und 130, die Variationen aus Op. 131, das Klavier-Trio in B, viele Skizzen, die Ouvertüre sowie das erste und zweite Finale zu Fidelio, sowie ein sehr wichtiges

Skizzenbuch zu dieser Oper. Mit dieser Schenkung dürfte für längere Zeit der Erwerb Beethovenscher Originalhandschriften für die Preußische Staatsbibliothek zum Abschluß gekommen sein.

Der Wert dieser Originalhandschriften, die freilich für die Text-Kritik oft weniger in Betracht kommen, als die Original-Ausgabe, vor deren Drucklegung der Komponist noch viel geändert hat, läßt sich gar nicht abschätzen. Bei den letzten Berliner Autographen-Auktionen sind für eine Seite keineswegs bedeutender Kompositionen Beethovens durchschnittlich 1000—1200 Mark bezahlt worden. Die Umarbeitung einer Fagottstimme zu der Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" im Umfange von 2½ Seiten in Querfolio-Format erreichte am 5. Februar 1919 die horrende Summe von 4600 Mark.

Es kann hier natürlich nicht im einzelnen ausgeführt werden, welche Original-Handschriften von Beethoven im Besitz der Staatsbibliothek und jetzt ausgestellt sind. Eine solche Zusammenstellung würde doch niemand lesen. Der Forscher aber weiß, daß der fleißige Christian Kalischer in den „Monatsheften für Musikgeschichte" 1895 die bis dahin vorhandenen Beethovenschätze ziemlich ausführlich beschrieben hat.

Ich will nur auf den hohen Wert der verschiedenen Teile des „Fidelio" in den drei Fassungen hinweisen, insbesondere auf die zwei Bände, die Schindler daraus hat zusammenbinden lassen. Es sind dies von Beethovens Hand genau durchkorrigierte Abschriften, die für die Entstehungsgeschichte dieser Oper von besonderem Werte sind. Ausgestellt sind auch noch einige andere vom Komponisten genau durchkorrigierte Abschriften. Besonders wird die seiner Umarbeitung des Klaviertrios Op. 1 III zu einem Streich-Quintett angestaunt, weil zu ihr Beethoven selbst folgendes höchst originelles Titelblatt geschrieben hat: „Bearbeitetes Terzett zu einem vierstimmigen Quintett von Herrn Gutwillen und aus dem Schein von 5 Stimmen zu wirklichen 5 Stimmen ans Tagslicht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität zu einigem Ansehen erhoben von Herrn Wohlwollen 1817 am 14. August. NB. Die ursprünglich dreistimmige Quintett-Partitur ist den Untergöttern als feierliches Brandopfer dargebracht worden."

Von größter Bedeutung sind die zahlreich vorhandenen und ausgestellten Skizzenbücher, um deren Erforschung Gustav Nottebohm sich ein bleibendes Verdienst erworben hat. Besonders wertvoll sind die zur Oper Leonore. Diese Skizzenbücher führen uns in Beethovens Schaffensart vortrefflich ein. Bei keinem anderen der großen Meister können wir den Werdegang seiner Werke so genau verfolgen, wie gerade bei Beethoven an Hand dieser Skizzenbücher. Sie zeigen, daß er langsam und mühsam gearbeitet hat, daß erste Einfälle von ihm selten beibehalten, vielmehr fast immer wieder umgemodelt worden sind, ehe er die endgültige ihn zufriedenstellende Form gefunden hatte. Diese Skizzenbücher zeigen auch, daß der große Tondichter immer gleichzeitig an mehreren Werken gearbeitet hat, daß er oft nach langen Jahren auf eine frühere Skizze, sogar auf einen früheren Einfall zurückgegriffen und so manches beabsichtigte Werk unvollendet gelassen hat. Hätte er so mühelos und leicht gearbeitet wie z. B. Haydn oder Mozart, so hätte er uns mindestens die doppelte Anzahl von Werken schenken müssen, als sie von ihm vorliegen. Leider sind doch manche seiner zahlreichen Skizzenbücher verloren gegangen, sonst würden wir voraussichtlich die Entstehungsgeschichte jedes seiner Werke feststellen können.

Die Ausstellung ist, soweit Beethovens Werke in Betracht kommen, chronologisch geordnet. Auf diese Weise sieht auch der Laie, daß die Entstehung der Werke keineswegs der Opuszahl entspricht. Diese deckt sich in der Regel mit der Zeitfolge der Veröffentlichung, doch hat manchmal ein Werk auch eine ganz willkürliche Opuszahl bei der Veröffentlichung erhalten, zum Teil weil diese zufällig noch gerade frei war. Gar nicht recht glauben will ein Laie z. B., daß das als Op. 103 veröffentlichte Blasoktett noch aus der Bonner Zeit stammt und die Grundlage zu dem weit umfangreicheren Streichquintett Op. 4 bildet.

Neben den Originalhandschriften liegen, wenn vorhanden, Skizzen und Erstdrucke. Von manchen Werken, z. B. vom Tripelkonzert, konnte nur eine Skizze ausgelegt werden. Andere fehlen ganz, z. B. das doch besonders bekannte Violinkonzert, von dem die Staatsbibliothek weder die Handschrift noch eine Skizze noch den Erstdruck besitzt.

Die zweite Abteilung der Ausstellung gilt dem Menschen Beethoven. Für ihn sehr charakteristische Briefe sind ausgelegt, besonders interessante Seiten aus den Konversationsheften und Notizbüchern (Kalendern). Auch findet man Bücher und Musikalien, die in seiner Bibliothek gewesen und von ihm stark benutzt worden sind.

Endlich ist auch ein reiches Bildermaterial ausgestellt. Darin sind auch die Zeitgenossen, mit denen Beethoven in Beziehungen gestanden hat, berücksichtigt.

Um die ganze Ausstellung, besonders die Auswahl und Anordnung der Objekte, haben sich in erster Linie die Oberbibliothekare Prof. Dr. Johannes Wolf und Prof. Dr. Hermann Springer, aber auch Oberbibliothekar Prof. Dr. Losch und Bibliothekar Dr. Krabbe Verdienste erworben. Sie ist unentgeltlich geöffnet und erfreut sich starken Besuchs. Auf Anordnung des Provinzial-Schulkollegiums werden die Oberklassen der höheren Schulen zur Besichtigung hingeführt.
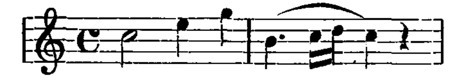
Mozarts Klaviersonaten

Von Prof. Heinrich Schwartz / München

I

Die Schätze der Klaviermusik, die aus der vorbeethovenschen Zeit sich bis in die Gegenwart erhalten haben und abgesehen von historischem Interesse uns heute noch durch ihre lebensstarke Existenz erfreuen, sind nicht in allzu großer Zahl vorhanden. Und selbst das Wenige, das auf uns gekommen, ist nicht in dem Maße bekannt, wie es wünschenswert wäre. Ich spreche hier natürlich nicht vom sog. großen Publikum, dessen Bedürfnisse zumeist vom Modegeist beeinflußt und befriedigt werden, ich meine vielmehr die klaffenden Lücken im Studiengang des Musikstudierenden, der vom Werdeprozeß unserer heute hoch entwickelten Kunst besten Falles einige Namen von Tonsetzern aus früheren Tagen kennt, sich aber kaum mit ihren Werken — und das schien mir das Wichtigste — eingehend beschäftigt hat. Unter den Vorgängern J. S. Bachs — man braucht deshalb noch nicht an die Koloristen zu denken — war mancher, dessen Schaffen nicht nur für die Weiterentwicklung der pianistischen Kunst im allgemeinen von hoher Bedeutung war, sondern dessen Genialität Gebilde außerordentlicher Lebensfrische entsprungen sind, wohl wert, noch in unserer Zeit gehört zu werden. Ich verweise in dieser Beziehung auf Froberger, Sweelink u. a. Bach ist selbstverständlich die Stellung eingeräumt, die ihm gebührt; alle seine Klavierwerke sind in Musiker- und Liebhaberkreisen gleichermaßen verbreitet. Ist auch die Begeisterung, die ihnen gezollt wird, nicht immer echt, so läßt sich doch mit Genugtuung eine aufsteigende Linie des Bach-Verständnisses feststellen. Vom Verständnisse zur wahren Begeisterung ist alsdann nur noch ein Schritt. Dem Klaviermeister Ph. Emanuel Bach dagegen fehlt es an „Popularität" ganz bedenklich. Einige Sonaten sind durch Bülows Ausgabe bekannt geworden — alle übrigen zahlreichen Werke schlummern in den Archiven. Mit Friedemann Bach ist es ähnlich; seine herrlichen Polonäsen z. B. sind den meisten nicht einmal dem Namen nach bekannt. Es ist tiefempfundene Musik, durch vornehme blühende Melodik nicht minder ausgezeichnet wie durch Formschönheit. Etwas besser steht es um die Pflege der Haydnschen Klaviermusik, wenn auch hier manche Wünsche offen bleiben. Die Haydnsche Sonate ist ohne Zweifel viel genialer als die Clementische, die sich häufig genug in leerem Virtuosenputz der damaligen Zeit gefällt. Kein Wunder daher, daß nach und nach die ihr innewohnende kümmerliche Lebenskraft erlöschen mußte. Clementi gilt uns heute nur noch als vorzüglicher Lehrer für das Technische. Eine ganz andere Welt dagegen schuf sein großer Zeitgenosse Mozart.

Die erste Klaviersonate schrieb bekanntlich beiläufig 1694 der Amtsvorgänger Bachs im Thomaskantorat Joh. Kuhnau. Diese erste Sonate unterscheidet sich nun freilich von dem, was wir heutigen Tages unter einer Sonate verstehen und namentlich, was Mozart darunter verstand, sehr wesentlich. Der Begriff Sonate, zu deutsch Spielstück, kommt in der Geschichte der Musik jedoch lange vor Kuhnau vor; — Batka teilt mit, daß in der Bedeutung Spielstück das Wort Sonate schon 1486 in einem französischen Marienspiel von Jean Michel sich finde — es wurde angewendet, beispielsweise von Gabrieli bei Tonstücken für Orchester, die weitab vom Gebiete der Klaviersonate liegen. Von Ph. E. Bach und Haydn übernahm Mozart die Sonate und baute sie weiter aus, d. h. er gab ihr die Form, wie wir sie im ganzen und großen noch heute kennen. Feststehend bei ihm ist die Einführung des zweiten Themas, das bei Ph. E. Bach und bei Haydn des öfteren fehlt. So ergibt sich folgendes Schema, das den meisten Mozartschen Sonaten eigen ist: Hauptthema (das kadenzierend oder halbkadenzierend schließt), Überleitungssatz, zweites Thema in der Tonart der Dominante oder Mediante (das ebenfalls kadenzierend schließt), Nachsätze von längerem oder kürzerem Umfange. Diese Abschnitte zusammengefaßt bilden den ersten Teil. Es folgt der sogenannte Durchführungssatz, der kein neues thematisches Material bringt, dagegen reich moduliert. Ihm schließt sich die Wiederkehr des ersten Teiles in der Haupttonart an. In seltenen Fällen krönt ein Anhang (Coda) den Schluß des ersten Satzes. Um recht deutlich zu sein, möchte ich die Form eines ersten Sonatensatzes, die sog. Hauptform, welche noch heute das Gerüste der größten Tonschöpfungen bildet (erste Sätze der Beethoven-Sinfonien, Meistersingervorspiel, erste Sätze der Brahmsschen Sinfonien usw.), an einem allerkleinsten Beispiele erläutern; ich wähle hierzu Mozarts jedem Anfänger wohlbekannte C-Dur-Sonate.



Das Hauptthema derselben schließt halbkadenzierend im zwölften Takte. Ohne Überleitungssatz, der ja auch fehlen kann, folgt sogleich das zweite Thema, das in der Tonart der Dominante (G-Dur) steht und im 13. Takte kadenzierend in dieser Tonart abschließt. Ein kurzer Nachsatz, der sich im nächsten Takte wiederholt, und zwei Akkord-

schläge bringen den ersten Teil zum Abschluß. Der Durchführungsteil nimmt zunächst das eintaktige Nachsatzmotiv in G-Moll auf, um sich sogleich nach D-Moll zu wenden. Über A-Moll (Eintritt Takt acht) führt uns der Meister nach der Tonart der Unterdominante (F-Dur Takt 14), die im ersten Teile nicht berührt wurde. In F-Dur (mit dem thematischen Material des Hauptthemas) verweilt er durch neun Takte und kehrt alsdann, ohne den Gedanken

in der Haupttonart C zu berühren, wie es eigentlich Brauch der Schul' wäre, zum Dominanthalbschluß (auf G) zurück (Takt 29). Schon in diesem kleinen feinen Zuge zeigt sich Mozarts genialer Blick für Formschönheit in augenfälliger Weise. Die Wiederkehr des zweiten Themas und der Nachsätze in der Haupttonart vollzieht sich schließlich analog dem ersten Teile.

An der Dreisätzigkeit der Sonate hat Mozart, ein paar Ausnahmen abgerechnet, festgehalten, indes besteht zwischen den einzelnen Sätzen kein innerer Zusammenhang. In der Regel folgt auf den ersten lebhaften Satz ein gesangreiches Adagio, und diesem schließt sich meistens wieder ein schneller Satz, hier und da auch ein graziöses Rondo an. In allem waltet bei Mozart ein harmonischer Schönheitssinn, der den Empfänglichen stets von neuem zur Bewunderung hinreißt. Ohne Zweifel sind die meisten Sonaten Mozarts aus dem Bedürfnisse entstanden, seinen zahlreichen Schülern als Bildungsmittel zu dienen, und ebenso zweifellos ist, daß er selbst sie als Parerga betrachtete; da ist es denn erstaunlich, welche Meisterschaft er trotzdem an diesen kleinen „Arbeiten" verschwendete. Von „Arbeit" war aber bei ihm, der aus dem Füllhorn einer unvergleichlichen Begabung schöpfen konnte, keine Rede. Ihm hatte die Muse das Gnadengeschenk einer nie versagenden Phantasie in die Wiege gelegt, sie war ihm die treue Begleiterin durch sein reiches kurzes Leben. Es war für die Tonkunst der schmerzlichste Verlust, daß dieser Genius in jungen Jahren erlosch. — Die Feinkunst seiner Klaviersonaten gilt nun unseren umstürzlerischen Tagen für überwunden. Während reife Künstler hier und da das Bedürfnis haben, im Studium neuzeitlicher moderner Werke innezuhalten und sich im klassischen Schönheitsideal zu erquicken, sich gleichsam in Sonne und Licht zu baden, stehen unsere heranwachsenden „Jungen" zum großen Teil interesselos zur Seite. Ist ihnen das Verständnis für die vollkommene Schönheit entschwunden oder ist es ihnen noch nicht aufgegangen? Eine Mozartsche Sonate ganz zu erfassen, dazu gehört allerdings mehr als einige Semester Akademiestudium. Dazu gehört vor allem eine tief-innerliche musikalische Begabung, ein durchgebildeter Kunstgeschmack. Wir wissen aus seinen Werken und seinen Aussprüchen, wie hoch der Meister diesen letzteren einschätzte, sein hartes Urteil über Clementi z. B. ist allen bekannt. Was sein Klavierspiel anbelangt, so lauten die Berichte von Ohrenzeugen einstimmig dahin, daß es das Vollendetste an Geschmack war, was man sich denken kann. Wer sich im Geschmack verfeinern will — und welchem Künstler wäre nicht daran gelegen, es zu tun? — der soll in erster Linie bei Mozart in die Lehre gehen. Seine Klavierwerke stilkorrekt vorzutragen, daß ein Stückchen Rokokozeit mit ihrer Anmut, ihrem Schmachten und Sehnen, ihren Schelmereien an dem Hörer vorüberrauscht, das ist unbedingt als eine der schönen Aufgaben eines ernsten Künstlers anzusehen. Aber auch die noch stammelnden Anfänger sollen so frühzeitig wie möglich in den Mozartschen Geist eingeführt werden. Ich bin durchaus nicht den modernen Bestrebungen in der Tonkunst abhold, huldige vielmehr einem gesunden Fortschreiten, wenn es nicht in Blödsinn ausartet, bewundere Richard Strauß nicht weniger als Reger oder Debussy, aber als Erziehungsmittel für vielversprechende junge Talente scheint mir Mozartsche Musik weit wertvoller als das unverständliche Antasten von Werken unserer Zeit. Der Werdegang eines jungen Musikers darf sich doch nicht in umgekehrter Richtung vollziehen? Und so wenig für einen Klavierspieler das wohltemperierte Klavier oder Beethovens Sonaten ausgeschaltet werden können, ebensowenig dürfen Mozarts Klavierwerke im Studienplan eines Kunstjüngers fehlen. Für seine Anschauung vom Wesen der Kunst wäre das von den einschneidendsten und sicher nicht den besten Folgen.
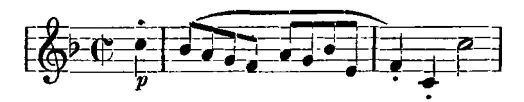
II.

In seinem Verzeichnisse der Mozartschen Werke hat Köchel 17 Sonaten als echt aufgeführt[1]). Von diesen sollen nun im nachfolgendden einige nach verschiedenen Seiten hin besprochen werden. Ganz im allgemeinen befleißige man sich beim Vortrage der Mozartschen Klaviermusik einer nicht zu starken Tongebung, namentlich nicht im Forte. Man vergegenwärtige sich doch den dünnen Klang des damaligen Spinettes, in dessen Geist diese Tonstücke empfunden sind. Forte heißt stark; wie stark? Das wird stets von der Umgebung der betreffenden Stelle abhängen. Das heroische Forte eines Beethovens kommt bei Mozart kaum vor, ich entsinne mich wenigstens im Augenblicke keiner einzigen Stelle, welche den gleichen Kraftaufwand erforderte, wie er beispielsweise des öfteren in Beethovens pathetischer So-
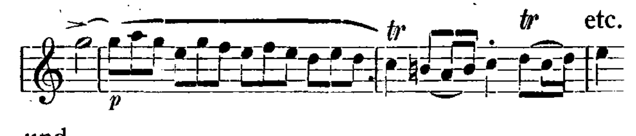
[1]) Eine davon kennen wir auch als Violinsonate.

nate verlangt wird. Auch scharfe Gegensätze liebt Mozart nicht, ebensowenig wie weitausholende Steigerungen, seine Leier ist auf den anmutigen Ton gestimmt, den kein Mißklang trübt. Von diesem Gesichtspunkte aus wird der Künstler den Vortrag zu behandeln haben.
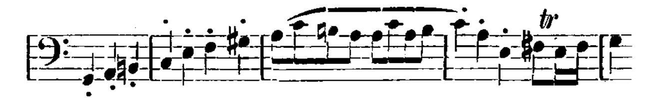
Eine der großangelegtesten Sonaten Mozarts ist die in F, deren Sätze Köchel allerdings nicht unter den Sonaten, sondern unter „Einzelstücke für Klavier“ anführt.
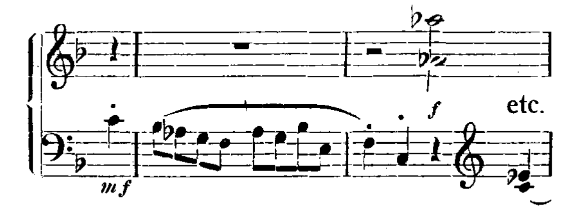


Ich will nicht behaupten, daß sie auch die genialste ist, aber sie enthält so viel Musik, so viel Reichtum blühender Melodik, daß der Eindruck der Länge nicht aufkommen kann. Auffallenderweise finden sich im ersten Satze zwei zweite Themen vor, nämlich
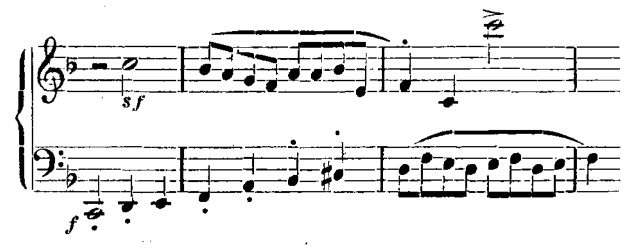


und
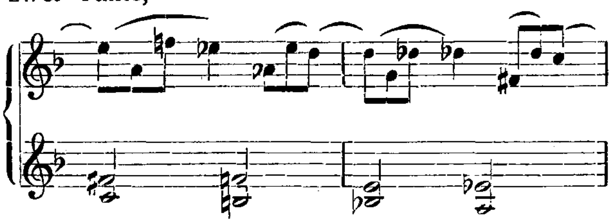


Die Durchführung ist mit allen Reizen Mozartscher Phantasie ausgestattet; das Überraschendste bietet aber doch die Stelle



Hier zeigt sich der große Neuerer wieder einmal in hellem Lichte. Heutzutage sehen sich derartige Kühnheiten der Modulation so einfach an, aber man versetze sich doch in die Zeit ihres Autors und bedenke, welcher Mut dazu gehörte, solche „Freiheiten“ vor den auch-komponierenden Zöpfen zu verantworten. Schließlich ergibt sich eine Verbindung der beiden Themen:
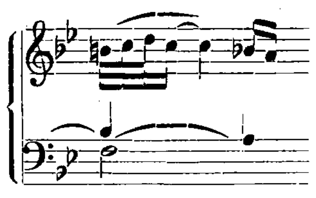


die das Interesse nicht minder steigerte, als die, zwei Takte,
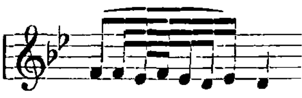


die so modern anmuten, als wären sie in einem Werke nicht des 18., sondern des 20. Jahrhunderts enthalten.
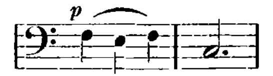
Der zweite Satz ist ein ganz wundervoller Gesang, der den Ohren von Mozarts Zeitgenossen arg kakophonisch geklungen haben mag, ähnlich wie wir das in unseren Tagen bei Richard Strauß erlebten. Die Verzierung im dritten Takte hat auf eins zu erfolgen



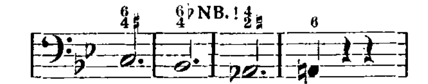
und die Ausführung von 𝆗 im vierten Takte ist nach Ph. E. Bach folgende:
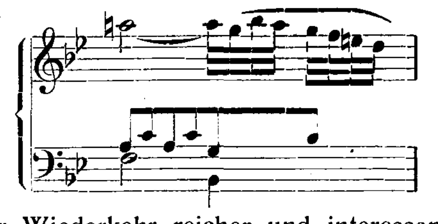


Man besehe sich übrigens einmal diesen Satz genau nach Seite seines Gehaltes, da wird man finden, daß das Thema die staunenswerte Länge von zehn Takten hat, die sich bei der Wiederholung sogar auf zwölf Takte erweitern. Diese ausgesponnene Melodik ist das Kennzeichen des großen Tondichters. Der Seitensatz bringt kein neues thematisches Material, sondern kontrapunktiert den Kern des Hauptthemas,
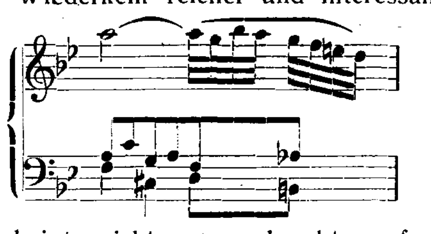


dabei ergibt sich diese
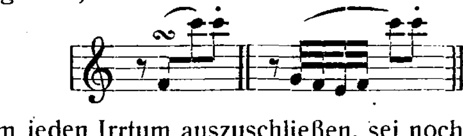


für die damalige Zeit unerhört kühne Harmoniefolge. Der Nachsatz enthält sodann eine Ausweichung nach As-Dur mit Rückkehr nach F, über die weiter nichts zu sagen ist, als daß sie zu den wunderbaren Eingebungen gehört, an welchen das Schaffen des Meisters so reich ist. Übrigens auch im kleinen welche Sorgfalt! Den fünften Takt vom Schlusse des ersten Teiles harmonisiert Mozart einfach
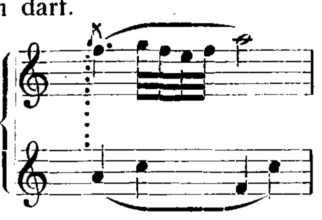


bei der Wiederkehr reicher und interessanter
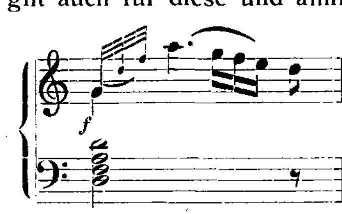


Es erscheint nicht unangebracht, auf solche „Selbstverständlichkeiten“ besonders hinzuweisen. Ein lieblich-zartes Rondo bildet den dritten Satz dieser Sonate. Die in ihm mehrfach vorkommenden ∾ haben stets mit der oberen Nebennote zu beginnen,



Um jeden Irrtum auszuschließen, sei nochmals darauf hingewiesen, daß ein sog. langer Vorschlag (♪, ♪, ♩) die Hälfte des Wertes der kommenden Note erhält,
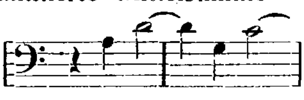


daß ein kurzer Vorschlag (♪̸) nicht vorausgenommen werden darf.



Dasselbe gilt auch für diese und ähnliche Stellen.

Die verschiedenen Episoden dieses Rondos müssen mit mannigfaltigem Vortrage gespielt werden, insbesondere muß das p des Hauptsatzes bei den vielfachen Wiederholungen von reicher Schattierung sein. Einer Monotonie der Farbe ist unter allen Umständen vorzubeugen, denn ein langweiliger Vortrag könnte es schließlich doch fertig bringen, die bezaubernde Anmut des Stückes zu zerstören.
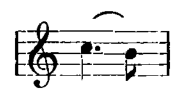
Gegen diese Tanz-Sonate sticht namentlich in den Ecksätzen die in A-Moll bedeutend ab. Ihr ist im ersten Satze eine herbe Kraft eigen, wie sie uns bei Mozart nicht allzu oft begegnet. Was die Ausführung betrifft, so sei man rhythmisch straff, kräftig in der Tongebung, jedoch eingedenk des darüber im ersten Teile Gesagten. Begleitungen, wie sie die Anfangstakte bringen, dürfen natürlich nicht gepaukt werden. Im 14. Takte ist ein Calando eingezeichnet, das diesmal nichts anderes bedeutet als diminuendo. Das zweite Thema, ausnahmsweise kein Gesangsthema, spiele man mit leichtem Passagenton non legato, erst von der zweiten Hälfte des fünften Taktes gehe man ins Legato espressivo über und hebe gleichzeitig die kontrapunktierte Mittelstimme



geschmackvoll hervor.
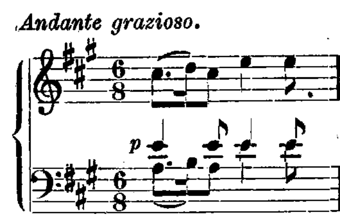
Auf den Pedalgebrauch wird in diesen Sonaten, einige wenige Fälle ausgenommen, am besten zu verzichten sein. Weit ausholende, tief empfundene Melodik erfüllt den zweiten Satz, der in glücklichster Stunde entstanden ist. In ihm ist sogar nichts von Erdenleid und -schmerz zu verspüren; „Die Insel der Seligen“ könnte wohl der Titel lauten, der für dieses Tongedicht angebracht wäre. Es ist nicht gerade leicht auszuführen, die Doppelschläge, Triller, überhaupt die gesamte Ornamentik verlangen mehr Technik, als Uneingeweihte ahnen. Und vom Vortrage ist zu sagen, daß er nach Farbe, Licht und Schatten auf das Feinste ausgearbeitet sein muß. Wer jedoch nur dem Buchstaben gehorcht, wem es versagt ist, die Seele sprechen zu lassen, der steht Mozartscher Kunst fremd gegenüber. Über Achtungserfolge wird er kaum hinauskommen.

Der dritte Satz ist ein flottes Presto, das man heutzutage Capriccio nennen würde. Es ist durchgehends viertaktig zu denken. Der motivische Kern, der ihm zugrunde liegt, ist überaus einfach:
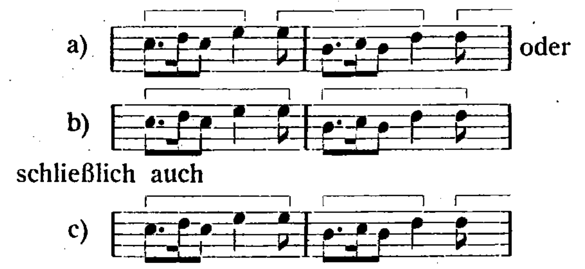


Aus ihm ist der ganze Satz aufgebaut. Es wird die Sorge des Spielers bilden müssen, durch verständigen Vortrag Einförmigkeit fern zu halten. Gerade bei diesem Satze ist dies nichts weniger als leicht.

Für die populärste Sonate Mozarts darf die in A-Dur gelten (komp. 1779). Zum ersten Male ist hier der Versuch unternommen worden, im ersten Satze an Stelle der Hauptform die Variationenform zu wählen. Bekanntlich hat Beethoven in seinem Op. 26 diesen Gedanken wieder aufgenommen. Über das herzige Thema
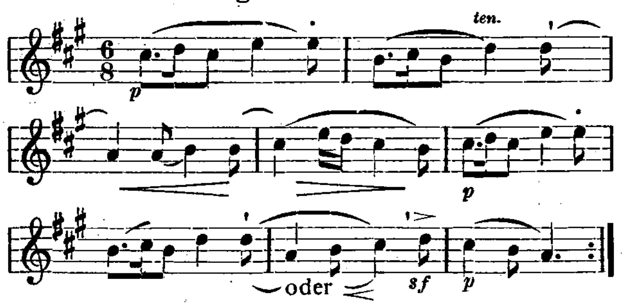


hat Mozart sechs Variationen geschrieben. Wie dieses Thema zu phrasieren ist, darüber gehen die Ansichten weit auseinander. Ob

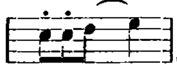


schließlich auch
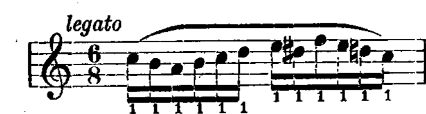
Die verschiedenen Ausgaben bringen diese drei Lesarten. Möglich sind sie alle, aber es ist doch höchst bedauerlich, daß in solch wichtigen Dingen wir nur auf Vermutungen angewiesen sind, und daß uns jeder sichere Anhaltspunkt, wie der Meister phrasierte, fehlt. Ich für meine Person möchte mich für die unter c) angegebene Lesart entscheiden. Sie gibt nach meiner Meinung wenigstens, diesen beiden Takten die prägnanteste Gestalt. Der erste Teil des Themas würde alsdann folgendermaßen vorzutragen sein.
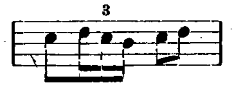


Die erste Variation ist im Zeitmaße des Themas zu spielen. Die Triller der zweiten Variation, die sich durch üppige Rundung auszeichnen müssen, würde ich entgegen der Regel mit der Hauptnote beginnen, um die aufsteigende Linie



nicht zu zerstören. Doch das Wichtigste bleibt jedenfalls die Vortragsdirektive grazioso, d. h. mit Anmut sollen diese Variationen gespielt werden. Und was das bei Mozart bedeutet, darüber ist weiter nichts zu sagen. Die dritte Variation in Moll enthält technische Schwierigkeiten hinsichtlich des gebundenen Oktavenspieles; der Daumen streiche leicht über die Tasten und bemühe sich, sie möglichst legato zu verbinden. Zunächst übe man also:
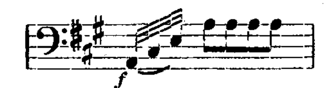


Zusammen mit der Oberstimme (vierter und fünfter Finger, auch dritter) wird alsdann die Bindung vollkommen sein. Die Bässe der vierten Variation nehme man nicht zu schwerfällig. Um den leichtbeschwingten Charakter der sechsten Variation nicht zu beschweren, dürfen die Vorschläge des ersten und zweiten Taktes nicht etwa mit den Sechzehnteln zu Triolen



verbunden, sondern müssen knapp und kurz gefaßt werden. Das Ganze ist im Stile Don Giovannis lebensprühend, geistvoll vorzutragen als wirksamer Gegensatz zu dem seelenvollen Gesang der fünften Variation. Damit schließt der erste Satz. Nach einer Pause beginne man den Menuett. Die in demselben sich vorfindende Phrasierung.



halte ich nicht für echt, wenigstens im weiteren Verlaufe ist sie nicht schön, besser wäre wohl die Zusammenziehung. Es sei übrigens noch einmal daran erinnert, daß im Anfangstakte der Vorschlag zugleich mit der Baßnote zu spielen ist. Im dritten Takte scheint die Bezeichnung p vergessen zu sein; sie findet sich nämlich bei der Wiederholung. Für das Trio sind sehr weiche Farben angebracht; es soll, um mich eines Mozartschen Ausdruckes zu bedienen, dahinfließen wie Öl. Darauf ist die Wiederkehr des ziemlich kräftigen und bestimmten Menuettes doppelt wirksam. Das bekannteste Stück der Sonate ist der türkische Marsch, der übrigens instrumentiert als Zwischenaktsmusik in der Entführung aus dem Serail vielfach verwendet wird. Er zeichnet sich nicht so sehr durch reiche Musikalität als durch charakteristische Färbung aus. Man hört die große Trommel schlagen, die Querpfeife erklingen, den Schellenbaum rasseln — kurz, es zieht ein Stück Orient an unserem Ohr vorüber. Der Vortrag ist daher auf südländisches Temperament einzustellen, weniger was das Zeitmaß, als was den rhythmischen Puls betrifft. Die Ausführung von



ist selbstverständlich so einzurichten, daß die erste Vorschlagsnote mit der rechten Hand zusammenfällt. — Das Variationenthema des ersten Satzes hat übrigens Max Reger als Folie eines bedeutenden Sinfonischen Variationenwerkes für Orchester verwendet.

(Schluß folgt)

Josef Haydn als Opernkomponist

Von Felix von Lepel / Leipzig

Daß Josef Haydn, der Klassiker der Sinfonie, der Sonate, des Quartetts und Oratoriums, sich in seiner Jugend als Opernkomponist betätigt und auf diesem Gebiete nicht zu unterschätzende Erfolge errungen hat, ist eine im allgemeinen wenig bekannte Tatsache. Haydn gehört als Opernkomponist, wie Hanslick einmal gesagt hat, heute zu den „unrettbar Verschollenen". — Soviel sich bis jetzt feststellen läßt (Riemanns Lexikon darf wohl hier als authentisch und zuverlässig gelten), hat Haydn im ganzen 24 Opern komponiert, von denen allerdings die Partituren der meisten verloren gegangen oder nicht mehr aufzufinden sind.

Die meisten dieser Opern komponierte Haydn für das Eisenstädter bzw. Esterhazer Marionettentheater, 1750 und 1751. So erklärt sich die einfache und anspruchslose Struktur dieser Öperchen, die eben für und im Hinblick auf die beschränkten räumlichen und sonstigen Verhältnisse des genannten Theaters verfaßt waren. Der Komponist wünschte auch Aufführungen dieser Werke an anderen Orten keineswegs. —

Seine früheste nachweisliche Oper ist wohl „Der krumme Teufel" (in der Originalpartitur als „Operette" bezeichnet; „Operette" besaß damals noch nicht die heutige Bedeutung, sondern war etwa gleichbedeutend mit „Singspiel").

Haydns intimster Freund, der Landschaftsmaler Dies (1750 bis 1822), der Verfasser der „Biographischen Nachrichten, nach mündlichen Erzählungen desselben" (Wien, 1810), berichtet über Entstehung und Komposition dieser ersten Oper Haydns folgendes[1]):

„. . . Haydn setzte ungefähr im 21. Jahre seines Alters eine komische Oper in deutscher Sprache. Sie führte den Namen ‚Der krumme Teufel' und wurde auf eine sonderbare Art veranlaßt. Kurz, ein deutsches Theatergenie, trieb damals sein Wesen im Alten Theater am Kärnthnertore und belustigte das Publikum als Bernadon. Er hatte von dem jungen Haydn mit vielem Lobe reden hören, das reizte ihn, dessen Bekanntschaft zu suchen. Ein lustiger Vorfall verschaffte ihm bald dazu Gelegenheit. Kurz hatte eine schöne Frau, die so gefällig war, von den jungen Tonkünstlern Nachtmusiken anzunehmen. Auch der junge Haydn (der dies ‚Gassatim gehen' nannte und für eine solche Gelegenheit schon 1753 ein Quintett geschrieben hat) brachte derselben ein Ständchen, wodurch sich nicht nur die Frau, sondern auch Kurz geehrt hielt. Er suchte Haydns nähere Bekanntschaft. Dieser mußte dann Kurz in die Wohnung folgen: ‚Setzen Sie sich zum Flügel und begleiten Sie die Pantomime, die ich Ihnen vormachen werde, mit einer passenden Musik. Stellen Sie sich vor, Bernardon sei ins Wasser gefallen und suche sich durch Schwimmen zu retten!' Nun ruft Kurz einen Bedienten, wirft sich mit dem Bauche quer über einen Stuhl, läßt den Stuhl im Zimmer hin und her ziehen und bewegt sich, während Haydn im 6/8-Takt das Spiel der Wellen und das Schwimmen ausdrückt, mit Armen und Beinen wie ein Schwimmender. Plötzlich springt Bernardon auf, umarmt ihn und erstickt ihn beinahe mit Küssen. ‚Haydn, Sie sind ein Mann für mich, Sie müssen mir eine Oper schreiben!' So entstand ‚Der krumme Teufel'. Haydn erhielt 25 Dukaten dafür und hielt sich für sehr reich. Diese Oper wurde mit großem Beifall zweimal aufgeführt bald darauf aber wegen beleidigender Anzüglichkeit im Texte verboten."

Soviel hier über diesen immerhin nicht mißlungenen ersten dramatischen Gehversuch des jugendlichen Haydn. —

Genau 25 Jahre später, 1776, schrieb Haydn für das Wiener Hoftheater eine neue Oper „La vera constanza", deren Aufführung aber durch Kabalen gewisser, ihm mißgünstig gesinnter Kreise hintertrieben wurde. Die (autographe) Partitur hielt man eine Zeitlang für verloren. Im Jahre 1879 fand man sie aber überraschenderweise unter den nach Auflösung des „Théâtre italien" durch das Pariser Konservatorium erworbenen Manuskripten. Am „Théâtre italien" war sie, 15 Jahre nach ihrer Entstehung, in italienischer Sprache unter dem Namen „Laurette" aufgeführt worden. —

Als Hauptoper Haydns darf man den „Apotheker" ansprechen, der im Jahre 1899 in Wien in der Hofoper unter G. Mahlers Leitung in einer Bearbeitung und Gangbarmachung durch Dr. R. Hirschfeld aufgeführt wurde.[1]) Wenn das entzückende Rokoko-Singspiel damals, über 100 Jahre nach seiner Entstehung, einen unbestrittenen Erfolg davontrug, so kann das als Beweis gebucht werden, daß Haydn auch auf diesem Gebiete ganz hervorragendes Talent besaß und sehr zu Unrecht seine Opern heute „unrettbar verschollen" sind! —

Die Handlung dieser Oper, auf anspruchslose, harmlose Gemüter berechnet, ist die zu jener Zeit landläufige.[2])

Apotheker Sempronio, in seinen Mußestunden passionierter Zeitungsleser, bewirbt sich (nach Art

[1]) Mitgeteilt auch in Ludwig Nohls Haydn-Biographie.

[1]) Vier Jahre vorher schon hatte die Fürstin Metternich im Carl-Theater eine einzige Aufführung der Dresdner Oper veranstaltet.

[2]) S. Hanslik, IX. Bd. der gesammelten Kritiken. 1900.

aller Lustspielvordermänner) um seine junge und hübsche Nichte Griletta, wird jedoch an seinem Vorhaben durch zwei ebenfalls in Griletta verliebte junge Leute gehindert: Volpino, einen reichen Stutzer, von Griletta verschmäht, und Mengoul, schüchternen Liebhaber, der aus Liebe zu Griletta als Lehrling beim Apotheker dient, und dessen Liebe von seiner Angebeteten erwidert wird (wie unmodern — heute würde gerade der andere der Begünstigte sein!! —). Diese beiden nun spielen dem alten, leichtgläubigen Sempronio einen schlimmen Streich nach dem anderen: erscheinen als Notare, um Sempronios Heiratskontrakt aufzusetzen, spielen türkische Paschas, die dem Alten eine Berufung als „Hofapotheker" nach Konstantinopel überbringen, u. a. m. — Mengoul erringt schließlich Griletta, nachdem der Alte genug geärgert worden ist, und Volpino muß enttäuscht abziehen: — eine Handlung, die, wie man sieht, einen durch die Anspruchslosigkeit ihrer possenhaften Komik entwaffnet (Hanslick). — Das musikalische Gewand, in das der Altmeister diese harmlos-fröhlichen Geschehnisse gekleidet hat, ist etwa im Stile der Hillerschen Singspiele: einfach, schlicht, ohne „Prätension" (aber hin und wieder echt deutsch gemütvoll — ein Juwel der komischen Opernliteratur aller Zeiten!) und schon ein deutlicher Vorläufer von Mozarts heiteren Meisterwerken. Ein besonderer Genuß für den Musikhistoriker, der die Oper mit der richtigen „historischen Einstellung" zu hören vermag. „Die Musik ergötzt durch naive Anmut und Drolligkeit; man genießt sie überdies als historischen Leckerbissen," schrieb schon 1899 Ed. Hanslick. Hervorgehoben seien von Einzelnummern: Das Quartett mit den beiden falschen Notaren, die Arie des liebenden Mengoul, die Türkenszene, die Arie des mit dem Degen in der Luft herumfuchtelnden Volpino (bei der Wiener Aufführung allerdings gestrichen). — Gustav Mahler, der, wie schon bemerkt, damals die Oper, deren Stil den Sängern von heute ja ganz fremd geworden, einstudiert hatte, ließ, da eine Ouvertüre nicht aufzufinden war, als Einleitung eine Sinfonie Haydns spielen — gewiß kein übler Gedanke.

Von Haydnschen Opern ist sonst noch bekannt eine „L'isola disabitata", die in einer Neuausgabe vor etlichen Jahren in der Universal-Edition erschien, sowie „Orlando Paladino" („Ritter Roland"), der sich stets starker Beliebtheit bei Publikum und Presse erfreut zu haben scheint, wurde er doch 1787 oftmals hintereinander im Preßburger Theater und 1799/1800 sogar in Leipzig gegeben.

Bekannt ist sonst noch an dramatischer Musik Haydns (wenn man von einigen mehr konzertmäßigen Arien absieht) eine „Soloszene" „Ariadne auf Naxos" (damals ein beliebtes Sujet!), die Ernst Franck[1]) herausgegeben hat, sowie endlich ein „Orfeo", den Haydn im Jahre 1794, während eines Londoner Aufenthaltes in Angriff nahm, und mit dem er der zu seiner Zeit üblichen Begeisterung für die Orpheus-Sage seinen schuldigen Tribut entrichtete. Haydn ließ dann aber die Oper unvollendet liegen, so daß nur ein Fragment erhalten ist. Ein Vergleich mit dem „Orpheus" eines Gluck und anderer Zeitgenossen ergibt interessante stilistische Parallelen. —

Es bleibt zu wünschen, daß das Kapitel „Haydn als Opernkomponist" einmal in einem B u c h e ausführliche Behandlung finden möge.

[1]) Ernst Frank (1847—1889), Opernkomponist und Nachfolger H. v. Bülows in Hannover.

*

* *Caecilie* *

Oper in drei Akten von Max Oberleithner / Dichtung von Bruno Warden und J. M. Welleminsky

Uraufführung an der Wiener Volksoper am 23. Dezember 1920

Cäcilie — die Hauptgestalt in Max O b e r l e i t h n e r s neuestem Bühnenwerke — spielt darin eine dreifache Rolle. Zunächst ist sie die nicht sonderlich im wunschlosen Eheglück gebettete Gattin des Obersthofmarschalls Erasmus, Fürsten von Kobenzl, aus dem altösterreichischen Grafengeschlechte derer von Kobenzl. Weiter ist Cäcilie die tragische Heldin in der noch unaufgeführten gleichnamigen Oper des jungen, an schwerer Krankheit dahinsiechenden Musikers Hans Lobesang, einer Oper, die, nun schon ein volles Jahr eingereicht, im verstaubten Theaterarchiv eben jenes Hofmarschalls ruht. Endlich begegnet uns Cäcilie auch noch als die uns vertraute Schutzpatronin der Musik, jener Heiligen, die für ihren Glauben den Märtyrertod erlitten hat. Diese drei Cäcilien dramatisch verknüpft und mit ihrer Hilfe eine wirkungsvolle Handlung aufgebaut zu haben, bewerkstelligten die durch ihre flinke und geschickte Arbeit schon zu Namen gekommenen Textdichter in der Weise, daß Lobesang durch die ihm in stiller Liebe ergebene Fürstin Cäcilie die erfolgreiche Aufführung seiner Erstlingsoper erreicht, gleichzeitig aber, ohne mehr persönlicher Zeuge seines frischen Triumphes zu sein, an der heftigen Leidenschaft, die er zu der für einen letzten, entscheidenden Schritt doch zu zaghaften Hofmarschällin gefaßt hat, einen frühzeitigen Tod stirbt. Vor seinem einsamen Ende erscheint ihm jedoch noch, in visionärer Gestaltung, die heilige Cäcilie in Person, seiner eigenen geliebten Cäcilie ähnelnd, verkündet ihm ewiges Leben im glanzvollen Jenseits, Erlösung von seines Daseins Qualen und drückt ihm eigenhändig die strahlende Krone der Unsterblichkeit aufs Haupt.

Soweit die Handlung, die an effektvollen und rührenden, wenn auch nicht besonders originellen Szenen keinen Mangel leidet. Was aber die Musik anbelangt, so läßt sich ihre kurze Charakteristik dahin zusammenfassen, daß Oberleithner in keinem seiner früheren Werke eine so hohe Stufe volkstümlichen Empfindens,

dramatischen Impulses und kräftiger Milieuschilderung, welch letztere ihm hier, wo es sich um Wiener Boden handelt, augenscheinlich ungemein gelegen kam, erreicht hat wie in seiner Cäcilie. Oberleithners Eigenart, die sich hier, nach seinem „Eisernen Heiland“, der „Aphrodite“ und „La Vallière“ voll ausleben konnte, jagt nicht nach dissonanzenreichen Klangkombinationen, noch zeigt sie, mehr im alten Herkömmlichen fußend als den unsicheren Höhenflug wagend, besondere Vorliebe für harmonische Experimente. Was sie aber auszeichnet, ist eine fließende, durchaus biegsame und geschmeidige Melodik, behagliche, oft von derbem Humor durchwürzte Stimmungen, breite, instrumental farbenreich gehaltene Zwischenspiele, effektvolle, mit dem nie fehlenden Instinkte echter Theatralität ersonnene Abschlüsse. Sein musikalischer Stil ist eher homophon zu nennen, vollkommen fremd sind ihm die heute so beliebten, den unbefangenen Zuhörer so quälenden Schneidungen und Brechungen verschiedenartiger, jedoch gleichzeitig auftretender Akkordgruppen, und er nähert sich in mancher Beziehung der stilisierten Operette. In seiner Musik herrscht, dem Milieu und der Zeit der Handlung entsprechend, der gemütliche Singspielton vor, und der wiegende Dreivierteltakt verleiht den von ihm bevorzugten geschlossenen Nummern den leichtbeschwingten Rhythmus und die dichterische Note des einstigen fröhlichen Wien. Keine wühlende und grübelnde, von erotischer Leidenschaft aufgepeitschte oder in blutrünstiger Röte flammende Musik, aber eine durchaus solide, gutbürgerliche, auf die breite Masse genügend wirkende, bei aller ungezwungenen Popularität doch stets geschmackvoll bleibende Partitur.

Die Wiener Volksoper, deren finanzielle Lage sich gerade jetzt so kritisch zuspitzt und zu den stärksten Befürchtungen um ihr zukünftiges Bestehen Anlaß gibt, hat Oberleithners Cäcilie eine überaus warme Aufnahme bereitet. Sollte es nicht gelingen, mit Qualitätsopern dieses Genres aus dem verderblichen Sumpfe herauszukommen, in welchen dieses einst so prächtige Kunstinstitut durch eine verfehlte Leitung zu versinken droht? Kapellmeister Dr. Ludwig Kaiser ermöglichte eine musikalisch abgerundete, stilvolle Aufführung, unterstützt von einer ansehnlichen Schar gut disponierter Sänger und Sängerinnen, die sich hier mit einem bloßen Pauschallobe, ohne daß der einzelne genannt sei, zufriedengeben mögen.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Das Deutsche Opernhaus fügte seinem Spielplane ein altes, nun bald hundert Jahre altes und doch so frisch gebliebenes Meisterwerk ein, das für das gegenwärtige Deutschland recht eigentlich „aktuell“ ist, da es die Befreiung von fremdem Tyrannenjoche predigt. Das ist Rossinis „Tell“. Er ging in einer neuen Bearbeitung Georg Hartmanns in Szene. Selbige zeigt vielerwärts das Original wiederhergestellt, freilich nicht in dem überlangen ersten Akte, beseitigt die lange Kapellenszene am Eingange des dritten, sucht die schlaffe Figur Arnolds zu heben, nimmt von den Eingangschören des zweiten Aktes den stimmungsvollen Hirtenchor wieder auf u. a. m. Dazu tritt dann eine sorglich revidierte, teils ganz neue Übersetzung des französischen Textes. Hier ist auch das lahme Losungswort „Zum Streite“ am Schlusse der Rütliszene beseitigt und durch das alte, jetzt ganz zeitgemäße und patriotisch erregende „Für Freiheit“ ersetzt. Ja, für die Freiheit des so völkerrechtswidrig geknechteten deutschen Vaterlandes! Rein musikalisch wirkte das Werk außerordentlich, wenigstens auf den durchgebildeten Vollblutsmusiker. Der leichte Fluß dieses doch so kunstvollen Baues, seine Einheit und Zusammenstimmung, die kaum die einzelnen „Nummern“ gewahren läßt, die Genialität der Erfindung, der satte Wohlklang des Vokal- und Instrumentalsatzes — alles verhalf dem nicht prinzipiell verrannten Hörer zu einem ungetrübten, echten Kunstgenusse. Trotzdem schrieb man nachher von einer ungerechtfertigten Ausgrabung und dergleichen Borniertheiten mehr, als ob man nicht wüßte, daß diese Oper überall außerhalb des musikbolschewistischen Berlin Repertoirestück geblieben ist! Donizettis „reizenden“ „Don Pasquale“, der gelegentlich eines Gastspieles der Münchener Staatsoper im Metropoltheater auftauchte, pries man aber in allen Tönen. Wunderliche Konsequenz dieser kritischen Musikheiligen!

Die Aufführung von „Tell“ verlief unter der Leitung Direktor Hartmanns und Kapellmeister Waghalters sehr gut. Julius vom Scheidt färbte die Titelrolle stark dramatisch, und Rudolf Laubental gewann als Arnold mit seiner schönen Stimme. Wenn dieser so vorteilhaft ausgerüstete Sänger aber nicht lernt, anstatt seines fortwährenden Brusttones auch den Kopfton zu verwenden, dann wird er nicht allzu lange dienstfähig bleiben. Emmy Zimmermann ließ als Mathilde die bestrickenden Reize des virtuosen Belcanto vermissen, Adolf Schöpflin gab einen stark unterstrichenen Geßler, einen echten Opernbösewicht, Elfriede Dorp einen sehr hübschen Tellknaben und Luise Marck-Lüders eine gute Mutter. Auch die Nebenrollen waren vortrefflich besetzt. Ich erwähne da besonders die beiden Tenoristen Scheurich und Nitsch. Ersterer glänzte als Fischer zweimal mit einem mühelosen hohen C und letzterer als Rudolph überhaupt durch seine schöne Stimme.

Bezüglich der ungezählten Beethovenkonzerte nun, der ich letzthin summarisch gedachte, will ich noch der drei Klavierabende gedenken, die Conrad Ansorge dem großen Genius widmete. Die bloße Erwähnung wird hier genügen. Als Ansorges letzter Lehrmeister, Liszt, 1840 seine große Weltkonzertreise antrat, schrieb man ihm auf der Wiener Hofkanzlei als Signalement einfach die Worte in den Paß: Celebritate sua sat notus est — genugsam bekannt durch seine Berühmtheit. Ähnlich kann es die Kritik auch mit Ansorges Konzerten machen. Ebenso flüchtig will ich nur daran erinnern, daß das Streichquartett von Adolph Busch in achtzehn, allerdings über den ganzen Winter verteilten Abenden fast die ganze Kammermusik Beethovens zum Besten gibt. Zum Danke dafür, daß ich dieses Quartett in unserm Blatte als das beste der Welt ausgerufen habe, hat es uns nicht wieder eingeladen und über unsere Plätze anderweitig verfügt. Ich war aber ein paar Male als ungeladener Gast dort und fand es abermals des wärmsten Lobes würdig. Die meisten Beethovenkonzerte zeigten sich überhaupt als Veranstaltungen höchsten Ranges. Nur die beiden der Singakademie machten eine trübe Ausnahme. Im ersten hatte man die Chorfantasie, die geradezu fürchterlich versudelt wurde. Unfähig dirigiert, im Tempo übereilt, im Vortrage gänzlich roh und unausgearbeitet, dazu in den Choreinsätzen unsicher und stets mit dem doch gewiß leistungsfähigen Philharmonischen Orchester in Schwanken, glich diese Produktion, um ein berühmtes Wort Robert Schumanns zu gebrauchen, dem Gange eines Betrunkenen. Dazu saß noch im Singakademiedirektor Georg Schumann ein Spieler am Flügel, der seiner Aufgabe schlecht-

hin nicht gewachsen war. Nicht nur, daß ihm von dem Bachschen Geiste, den Beethoven im großen Einleitungssolo nachahmen wollte, rein gar nichts gelang, brachte er noch nicht einmal die Noten korrekt heraus. So waren z. B. gleich anfangs in der linken Hand die Sechzehntel mit den folgenden punktierten Achteln in zwei gleiche, schlottrige Achtel verwandelt, von späteren rein technischen Mängeln zu schweigen. Sollte es Herrn Schumann mal wieder nach dem öffentlichen Vortrage dieser Partie gelüsten, so möge er sie vorher erst bei Conrad Ansorge studieren, der einst daraus eine unvergeßlich großartige, wahrhaft klassische Leistung gebildet hatte. Auch in zwei vorangegangenen Klavierkonzerten bewies der Spieler, daß er in der Konzertpianisterei nicht standhält. Selbst als Kammermusikspieler taugt er wenig, so sehr er da auch seine Partner totzudreschen pflegt. Seit ich ihn das Hummelsche Septett in künstlerisch gewissenloser Weise hinrichten hörte, nehme ich ihn als Pianisten nicht mehr ernst. Andere Kritiker auch, doch nur im mündlichen Verkehre, denn schreiben tut das keiner. Um so mehr halte ich mich hier zur rücksichtslosen Wahrheit verpflichtet. Mittelmäßig geriet der Singakademie nun aber auch die „Missa solemnis". Sie wäre allenfalls als eine gute Provinzaufführung anzusprechen gewesen. Was aber einem Provinzvereine in Anbetracht seiner äußeren Schwierigkeiten als höchst achtungsvolle Leistung anzurechnen wäre, ist bei der Singakademie, der die glänzendsten Mittel bezüglich des Chores, Orchesters und der Solisten zu Gebote stehen, durchaus nicht rühmlich. Sie ist einmal wieder in jener Periode angelangt, da der allzeit mobile Berliner Witz eine **Sink**akademie daraus machte. Eigentümlich, daß ihre Geschichte nie einen wirklich auserwählten, genialen Dirigenten aufzuweisen hat! Alle waren tüchtige, zum Teil bedeutende Musiker, aber mittelmäßige Taktschläger. Doch in unserer Zeit wären dort Größen wie Muck, Weingartner, Nikisch, v. Hausegger usw. einfach unmöglich. Kritische Kollegen versicherten mir nun auch, daß die „Missa solemnis" in der Hochschule, trotz des dortigen Schülerorchesters, besser ausgefallen wäre. Na, dazu könnte man ja Herrn Siegfried Ochs gratulieren!

Leider war nun die erstgenannte Beethovensudelei in der heiligen Singakademie schuld, daß wir, d. h. einige kritische Kollegen und ich, allzu früh aus einem Konzerte aufbrachen, das uns anderthalb Stunden des reinsten Kunstgenusses gewährt hätte. Das war ein ausschließlich der Muse Robert Franz' geweihter Abend der Sängerin Elsa B a r t s c h. So einmal eine ganze Reihe Franzscher Lieder gut vortragen hören, ist in Berlin in der Tat ein seltener Kunstgenuß. Der Sängerin sei also allein schon ihres Programmes wegen rühmlichst gedacht. Es muß aber auch ihre wahrhaft schöne, ausgiebige und gut geschulte Mezzosopranstimme uneingeschränkt gelobt werden. Dagegen hat uns der neue schwedische Baritonist Helge L i n d b e r g nicht so entzückt, wie nach dem ausposaunten Erfolge seines ersten Konzertes anzunehmen gewesen wäre. Er sang die lange Solokantate Nr. 91 von S. Bach, sowie Stücke von Händel und Piccini, was alles von einem kleinen sog. Kammerorchester begleitet wurde, dem stilvoll auch das Cembalo eingegliedert war. Von dem hörte man im Ensemble aber keinen Ton; man s a h den Cembalisten nur spielen. Wozu also die Liebesmüh'? Die Stimme des Sängers ist gut geschult, ihrer Koloratur fehlt aber das flüssige Legato. Trotz seines intelligenten, scharf profilierten Vortrages erwärmte er nicht. Bachvereinen mag er aber immerhin als Spezialist empfohlen sein. Weit eindringlicher wirkte die renommierte Sängerin Charles C a h i e r mit ihrem Liederabende, nachdem sie sich in Mahlers großem Werke „Das Lied von der Erde" nach jahrelangem Fernsein wieder in Berlin eingeführt hatte. Dieses „Lied von der Erde" bildete den Inhalt des Adlerschen zweiten Abonnementskonzertes und wurde dann später nochmals in einer Extraaufführung dargeboten. Dirigent war Oskar F r i e d, der aber als solcher die gehegten Erwartungen nicht erfüllte. Er faßte die Mahlersche Partitur zu derb an und wurde den Feinheiten, mit denen Mahler immerhin wieder zu entschädigen versteht, nicht gerecht. Das dritte Adlersche Abonnementskonzert ließ dann den Pianisten Walter G i e s e k i n g hören, der zuvor mit einem Klavierabende Interesse zu erwecken gewußt hatte. Er bot mit dem Vortrage des Lisztschen Es-Dur-Konzertes nicht nur eine außerordentliche klavieristische Leistung dar, sondern dirigierte das Werk im Vorkonzerte auch sozusagen vom Flügel aus, weil da der Dirigent, wiederum Oskar Fried, seiner Aufgabe nahezu hilflos gegenüber stand. Letzterer vermochte aber auch Straußens Tondichtung „Eulenspiegel" und Bruchstücke aus Ravels „Daphnis und Chloe" nicht Herr zu werden, trotz schweißtriefender Zappelarbeit. Das Werk des Franzosen wäre eher etwas für Nikisch gewesen. An sich ist es eine hohle Tonfarbenstimmungsmacherei à la Debussy, an der nur das wirklich interessant blieb, daß der Komponist darin die Hirtenweise aus Wagners „Tristan und Isolde" abgeschrieben hat. Wagner selber las sie dann wieder irgendwo in Italien auf. Ich wenigstens habe einmal ganz ähnliche Klänge auf den Mauern Pästenas vernommen, wo sie ein einsamer Ziegenhirt blies. Somit hätte uns Herr Adler statt jener Franzosenmusik lieber einmal eine Sinfonie des deutschen Meisters Spohr bescheren sollen, eine Seltenheit, um die sich außer mir auch Wilhelm Altmann bisher vergebens bemühten.

Ganz fürchterlich war ein anderthalb Stunden langes Tonkonglomerat, zu dem die Stuckschen Gemälde einen Komponisten Hans B u l l e r j a n inspiriert hatten, eine gänzlich unreife, mit Op. 8 signierte Schülerarbeit, in der sich alle möglichen Komponisten, Wagner, Liszt, Berlioz, Mahler, R. Strauß, Puccini u. a. m. ein unmögliches Rendezvous gaben. Natürlich größtes Orchester, in dem nie eine Stimme Pausen hat. „Das b u l l e r t, daß man fürchtet, der S t u c k könnte von der Decke fallen" — schrieb unser Paul Ertel mit seiner witzigen Ironie. Krasselt aber leistete sich das Monstrum in seinen Sinfoniematineen des Deutschen Opernhauses, die doch „volkstümlich" sein sollen. Für das „Volk" taugen aber nur wirkliche, anerkannte Meisterwerke. Weit besser war es um Neuheiten bestellt, die Margarethe W e d e k i n d und Karl A r m s t e r in einem von Carl Pauzner wundervoll dirigierten Orchesterkonzerte sangen. Es waren das Lieder mit Orchesterbegleitung von E. S t r a s s e r, L. N e u b e c k, C. S c h m a l s t i c h, und ein Gesangszyklus für Sopran, Bariton, Klavier, Violine und Flöte, „Der Gärtner", von Karl S c h a d e w i t z. Hier konnte man sich wenigstens als Musiker fühlen. Vollends aber im dritten, von Paul S c h e i n p f l u g dirigierten Sinfoniekonzerte der „Großen Volksoper Berlin". Eine Sinfonie gab's darin nun freilich nicht, wohl aber die Musik Robert Schumanns zu „Manfred", der man unvorsichtig Wagners Faustouvertüre vorangesetzt hatte. Diese schlug denn auch Schumanns Manfred-Ouvertüre mausetot. Die Aufführung war im übrigen gut. Der ellenlange Deklamationsteil des Werkes wurde durch das Geschwisterpaar W ü l l n e r gerettet. Schließlich ging man zufrieden darüber nach Hause, daß man diese Offenbarung des Schumannschen Geistes wieder einmal vernommen hatte. Immer noch besser als Ravel, Bullerjan, Schönberg, Mahler e tutti quanti!

Schließlich bemerke ich noch zu meinem Briefe im zweiten Dezemberhefte, daß das dort genannte Violinkonzert Op. 38 von Spohr nicht in A-Moll steht, wie gedruckfehlert wurde, sondern in E-Moll.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Das auf glanzvollen Höhen sich bewegende Musikleben Wiens stand im abgelaufenen Monat unter dem gewaltigen Eindruck des allerorts gefeierten Beethoven-Gedenkjahres. Wien, die einst unbekümmert frohsinnatmende Residenzstadt, in der Beethoven den größten Teil seiner Lebensjahre verbracht hat, wo seine großartigsten Tonschöpfungen entstanden sind, mußte sich heute, in den schweren Tagen der grausamen Jetztzeit, mehr als jede andere Stadt seines Beethoven — in der Wiener Lokalsprache wunderlicherweise stets Beethóven akzentuiert — erinnern, um sehnsuchtsvoll zu jenem Himmelsgewölbe von Schönheit und Güte aufzuschauen, das er in seinen Werken aufgerichtet hat. So veranstaltete die Gesellschaft der Musikfreunde, die Beethoven zu ihren Ehrenmitgliedern zählt, eine eigene Beethoven-Festwoche, deren weihereiche Stimmung durch einige pietätvolle Akte eingeleitet wurde: eine im Beisein von zahlreichen Mitgliedern der Gesellschaft, Vertretern der Gemeinde Wien und anderer illustren Gäste erfolgte feierliche Kranzniederlegung am Ehrengrabe Beethovens auf dem Wiener Zentralfriedhofe, die Enthüllung einer von der Gesellschaft der Musikfreunde gestifteten Gedenktafel am altertümlichen Pasqualatipalais, in welchem der Meister wiederholt gewohnt hat und woselbst mehrere seiner besten Werke, wie die Streichquartette Op. 59 und 95, Violinkonzert und Leonorenouvertüre entstanden sind, schließlich eine interessante Ausstellung der im Gesellschaftsarchiv befindlichen Beethovenreliquien (Partituren, Briefe, Bilder usw.), sowie die Herausgabe einer inhaltlich und illustrativ gleicherweise fesselnden Beethovenfestnummer. Der musikalische Teil des Festes umfaßte „Christus am Ölberg", „Die Ruinen von Athen", die „Chorfantasie C-Dur", „Neunte", und „Missa solemnis". Für diese bedeutungsvollen Aufführungen hätte man sich allerdings eine ausgeprägtere musikalische Kapazität mit einer stärkeren Individualität und schwungvollerer Auffassung gewünscht als den in verblaßter Schablone musizierenden, uninteressanten Leiter der Gesellschaftskonzerte, Franz Schalk. Auch die jüngere Wiener Konzerthausgesellschaft feierte Beethoven. Sie verschrieb sich zu diesem Behufe Otto Klemperer aus Köln, der die zweite, fünfte und Leonorenouvertüre dirigierte. Klemperer ist zweifellos ein hochbegabter, wenn auch nach der Gefühlsseite hin wenig hervortretender Musiker, der es namentlich mit einer mit- und fortreißenden Rhythmik versteht, zündende Funken aus seinen Beethovenpartituren zu schlagen. In dieser Hinsicht bedeutete namentlich Leonore Nr. 3 eine unnachahmliche Glanzleistung, während er doch in anderen Belangen an die überlegenen Dirigenten Qualitäten eines Weingartner oder Furtwängler noch nicht heranreicht. Auch Martin Spörr, der bewährte und vornehm eingeführte Dirigent des Wiener Konzertvereins, widmete mit viel Glück eines seiner volkstümlichen Sinfoniekonzerte zur Gänze dem Andenken Beethovens. Ein erlesenes Beethoven-Kammermusikfest bot uns unser einheimisches, von kürzlichen Auslandsreisen mit neuem Lorbeer zurückgekehrtes Rosé-Quartet (Rosé-Fischer-Ruzitska-Buxbaum) mit einer vollendeten Wiedergabe von Beethovens sämtlichen Streichquartetten. Begreiflicherweise ließen sich auch unsere konzertierenden Künstler nicht die erwünschte Gelegenheit, Beethoven zu feiern, entgehen. Mit ausschließlichem Beethovenprogramme produzierten sich der famose, von mir schon wiederholt genannte Paul Emmerich sowie, glücklich in Wien debutierend, Eugen Linz, endlich Felix Hupka. Wir müssen bei letzterem einen kleinen Augenblick innehalten, denn der junge bescheidene Künstler gibt weniger durch sein eigenes sympathisches und talentiertes Ich, als durch die sonderbare Eigenart seiner musikalischen Erziehung, die aus ihm spricht, begründeten Anlaß zur entschiedenen Zurückweisung ähnlicher Darbietungen. Felix Hupka hat — wie sonderbar! — seine pianistische Ausbildung bei dem tiefschürfenden Theoretiker Heinrich Schenker erhalten, jenes Schenker, der durch seine stark persönlichen Schriften und Neuherausgaben unsere Klassiker, namentlich aber Beethoven, neu zu entdecken vermeint. Felix Hupka versucht nun, all die keinesfalls stets stichhaltigen Schenkerschen Theoreme in klingende Kunst umzusetzen und gelangt auf diesem Wege zu den unbefangenen Zuhörer geradezu überraschenden Resultaten. Ein trockener, allen aus dem Herzen quellenden Empfindungen schroff gegenüberstehender Mathematiker, der den Klaviertasten nicht Sehnsucht und Stürmen, Weinen und Frohsinn einflößt, sondern abgezirkelte eckige Linien zeichnet und mit analytischen Begriffen Fangball spielt. Wir empfehlen dem durch seinen Lehrmeister auf falsche Bahnen geleiteten Musiker, es doch vor seinem nächsten Auftreten noch einmal gründlich mit einem echten warmblütigen Künstler zu versuchen und prophezeien ihm dann einen ganz anderen, glänzenden Erfolg.

Die Zeit vor dem Weihnachtsfeste bescherte uns auch einige bemerkenswerte Uraufführungen im Konzertsaale. Der unermüdlich schaffende Richard Stöhr, dessen abendfüllendes Oratorium „Der verlorene Sohn" erst in meinem letzten Musikbriefe anläßlich seiner Wiener Première besprochen wurde, brachte durch die vorzügliche Quartettvereinigung Kleinecke ein neues Klavierquartett, D-Moll Op. 63, aus dem Manuskripte zur erfolgreichen Aufführung. Eine kurze Charakteristik: fröhliches, durch eine jüngst unternommene nordische Künstlerreise und auf derselben empfangene Stimmungen beeinflußtes Musizieren, bewußte Vermeidung aller lästigen Zähflüssigkeit in der thematischen Gestaltung, unverbogene geschmackvolle Melodik, glatte klassische Formen. Man gewinnt wieder einmal den erfreulichen Eindruck, daß Stöhr auf festem musikalischen Boden steht und sich in seinen künstlerischen Bestrebungen auch nicht durch die ihm in Wien erstandenen zahlreichen Neider und Widersacher wankend machen läßt. Novitäten standen auch auf dem letzten Programme des durch den Abgang Prof. Franz Schrekers nach Berlin seiner künstlerischen Leitung beraubten Philharmonischen Chores. Hier lernte man in dem aus der Schrekerschule hervorgegangenen Joseph Desatiel eine starkbegabte, modern orientierte Eigenpersönlichkeit kennen, die mit den namentlich durch eine scharfe Charakteristik ausgezeichneten Liedern „Im Schnee", „Im Frühling", „Die Verlassene" usw. einen rauschenden Erfolg hatte. Desatiel, geboren 1893 in Wien, Dr. juris, der seine gründliche musikalische Bildung außer von Schreker auch noch von dem Musikseminar der Wiener Universität (Prof. Guido Adler) bezog, schrieb bisher ein Streichquartett, die sinfonische Ouvertüre „Lanval" für großes Orchester, eine Klaviersonate, Kammermusiklieder usw. Der sympathische Komponist, der an diesem Abend so reife Proben seines Könnens gegeben hat, sei hiermit zu weiterem, fruchtbringendem Schaffen ermuntert. Ein ungewöhnlicher Fall ist es, wenn in einem modernen Kompositionskonzerte vier offenbar mehr selbst begeisterte als begeisternde Musenjünger, dem Wiener Musikreferenten noch gänzlich unbekannt, das spärlich versammelte Publikum mit ihren musikalischen Schöpfungen bekannt machten. Die Herren Franz Antoine, Karl Lahr, Friedrich Prossinagg, Richard Maux wußten mit ihren durch gänzlich ungeeigneten Interpreten vermittelten Werken wenig Persönliches zu sagen und rücken ihre mittelmäßigen Begabungen mehr in die Breite als in die Tiefe. „Weniger, aber besser", mögen sich die jungen

Musici gesagt sein lassen! Hingegen hat uns der angesehene polnische, seit Jahren aber in Wien ansässige Klaviervirtuose Julius Wolfsohn kürzlich mit einer interessanten Gattung Musik bekanntgemacht, die bisher wenig Verständnis, geschweige denn Pflege seitens der Musikwelt gefunden hat. Dieselbe betrifft die „Jüdische Volksmusik", auf die Wolfsohn in einem überaus fesselnden einleitenden Vortrag aufmerksam machte, um nachher das Gesagte durch prächtige eigene Konzertbearbeitungen auf dem Klaviere zu illustrieren. Es wäre sehr zu wünschen, wenn Wolfsohn mit dieser originellen Musik bald einen tatkräftigen Verleger finden würde, um sie auch einem weiteren Kreise zugänglich machen zu können. Seine durch die meisterliche Darbietung bekräftigte Anregung, diesen jungfräulichen Boden tausendjähriger Volksmusik nicht brach liegen zu lassen, sondern in unsere abendländische Musikkultur mit einzubeziehen, wie es erst kürzlich auch Maurice Ravel mit seinen „Chants hebraiques" getan hat, ist sicherlich näherer Beachtung wert.

Eine rauschende Fülle von Liederabenden frischte Altbewährtes auf und verhalf auch mancher Novität zu einem freundlichen Erfolge. Ein Hugo-Wolf-Abend (Spanisches Liederbuch, Gottfried-Keller-Lieder, Hatem- und Suleika-Lieder) gab dem grundmusikalischen Sänger Julius Boruttau, erstem Präsidenten des Österreich. Musikpädagogischen Verbandes, sowie Frau My Lussner reiche Gelegenheit zur vollen Entfaltung aller stimmlichen Qualitäten in der restlosen Bewältigung dieser herben Lyrik. Alice Burger verblüffte als virtuose Koloratursängerin, während es ihrem Portamento noch an sattem Schmelze fehlt. Unfertig ist noch die schöne Rumänin Alne Karring, die dem sie begleitenden verdienstvollen Konzertdirektor Martin Spörr mit der beifällig aufgenommenen Uraufführung dreier neuer Orchesterlieder (süße Melodik, routinierte Instrumentation, maßvoll modern!) eine artige Aufwartung machte. Unbeholfen, trotz ihres gewaltigen stimmlichen Materials, auch Bertha Mühl-Albrecht, die sich zunächst ihr kontinuierliches, jeder abschwächenden Nuancierung entbehrendes Fortissimo abgewöhnen muß. Hingegen auf der sonnigen Höhe ausgeglichener Kunst schwebend, der Schubert-Brahms-Abend von Elisabeth Schumann, die sich von ihrem zu unnötigen Mätzchen hinneigenden Gatten Karl Alwin, Kapellmeister an unserer Staatsoper, eine voreilige Akquisition Rich. Strauß', begleiten ließ. Ferner Kammersängerin Elise Elizza, einstmal gefeiertes Mitglied der Wiener Hofoper, stimmlich noch immer unverwelkt und beglückend durch eine wunderbare Feinheit des Ausdrucks, mit einem erlesenen Programme, in dem auch ihr ehemaliger Direktor Gustav Mahler mit zwei entzückenden Wunderhorn-Liedern vertreten war. Die Berner Altistin Amalie Roth, die hilfsbereite Gattin des durch seine Wohltätigkeitsaktionen um Wien viel verdienten Schweizer Majors Roth, veranstaltete einen Schweizer Liederabend, an dem sie mit einer warmen und geschmeidigen Stimme unter starkem Beifalle gefällige Lieder ihrer begabten Landsleute Hans Huber (Basel), Otthmar Schoeck, Fr. Niggli und H. Pestalozzi (Zürich) sowie herzerfrischende Volkslieder „aus dem Böseligarten" zum Besten gab. Reife Gesangskultur und ein adeliger Ton erklangen auch an einem schönen Liederabend von Rose Wagner, die Schubert, Brahms, Hugo Wolf sowie Rich. Strauß sang und auch zweien jungen Wiener Komponisten, Otthmar Wetchy und H. E. Heller, eine verständnisvolle Interpretin ihrer anmutigen, erfreuliche Resultate zeugenden Liederkunst ward. Endlich der Wiener Bariton Guido Botuschan, ein besonders einnehmender Sänger mit kräftiger, soignierter Stimme, der ebenfalls für das würdige Liederschaffen zweier Wiener: Kamillo Horn und Egon Kornauth, eintrat und denselben herzlichen Beifall ersang....

Wenn in Wien in letzter Zeit moderne Orchester- und Chormusik aufgeführt wurde, so konnte man mit ungefährer Gewißheit annehmen, daß hier Oskar Fried den Taktstock führte. So auch diesmal, als sich die Singakademie und der Philharmonische Chor zu einer den musikalischen Gehalt des Werkes restlos ausschöpfenden Aufführung von Gustav Mahlers seltener gehörtem „Klagenden Lied" vereinigten. Mit unbegreiflichem Unrecht wird dieses balladeske, packende und farbenprächtig aufrauschende Chorwerk, das auch in Richard Spechts bekanntem Mahlerbuche nahezu gänzlich übergangen wird, als zurückgesetztes Aschenbrödel unter Mahlers jetzt so beliebten Tonschöpfungen behandelt und fehlte dementsprechend auch in dem anfangs der Saison hier stattgefundenen Mahlerfeste. Vollständig verfehlt war aber die von Oskar Fried inszenierte Kombination mit Rimsky-Korsakows Scheherazade, die übrigens, einige Tage später, in einem „Titel"-Konzerte viel ursprünglicher und großartiger erklang. Schon der Umstand, daß Oskar Fried an diesem Abend machtvolle Chormassen zur Verfügung standen, hätte ihn zu einer anderen Programmwahl veranlassen sollen.

Schließlich sei noch, im engen Zusammenhange mit dem Wiener Kunstrichteramte, des geistvollen Nestors unserer Musikschriftsteller, Julius Korngold, gedacht, der soeben seinen 60. Geburtstag feierte. Seit vielen Jahren, als unmittelbarer Nachfolger Ed. Hanslicks, das gewichtige Musikreferat unserer einflußreichsten Tageszeitung (Neue Freie Presse) führend, hat Korngold während dieser langen, ereignisreichen und entscheidungsvollen Zeit seinen schwierigen Aufgaben mit einer strengen, allerdings nicht immer von einfühlendem Wohlwollen (Jungwien, Neutöner) durchwärmten Unabhängigkeit, Schärfe und hoher Auffassung der musikalischen Ideale Genüge geleistet. So kommt denn gerade jetzt eine umfassende Arbeit Korngolds: Deutsches Opernschaffen der Gegenwart (Leonhardt-Verlag, Wien—Leipzig, 1921, 376, VII) gelegen, die für jeden Musiker und Musikfreund eine ansehnliche Fülle interessanter Anregungen bieten dürfte. Korngold behandelt in seinem empfehlenswerten Buche im ganzen 21 Opernkomponisten mit 46 Bühnenwerken, die im Verlaufe von ungefähr zwei Jahrzehnten in Wien mehr oder minder erfolgreich aufgeführt wurden. Das Buch stellt sich als eine geschlossene Sammlung von vereinzelten Aufsätzen dar, die gelegentlich bereits früher erschienen sind. Wenn wir auch nicht mit allem übereinstimmen, was hier Korngold über das zeitgenössische Opernschaffen der Gegenwart sagt, namentlich, was seine starren Werturteile über Schreker anbelangt, so wollen wir uns doch dieser sich angenehm lesenden Gabe freuen und ihr wünschen, daß sie in den weitesten musikalischen Kreisen Verbreitung finden möchte.

AUS KOPENHAGEN

Von William Behrend

Während die Kgl. Oper noch nichts Neues bot, waren im November und Dezember alle Konzertlokale — es gibt derer 4—5 von Bedeutung — Abend für Abend belegt. Leider hat es sich aber dabei gezeigt, daß es ein hinreichendes Publikum für so viele Musikaufführungen nicht mehr gibt. Die „guten Zeiten" sind vorüber; jetzt heißt es, „aufpassen" und „sparen", und dies nicht am wenigsten für die Schichten, die besonders die Konzertgänger ausmachen.

Viele dieser Konzerte gaben ausländische Künstler. Die meisten von ihnen sind gewiß wieder enttäuscht von hier fortgezogen. Große Namen haben wenig gewirkt. d'Albert spielte vor schlecht besuchtem Haus (es war auch wirklich wenig erbaulich, diesen einst so herrlichen Klavierspieler anzuhören, denn nur vorübergehend tauchte eine schwache Andeutung seiner frü-

heren Größe auf). Bei dem trefflichen Wilh. Backhaus ging es wohl allmählich etwas besser, aber nach Verdienst wurde er von unserem Publikum nicht geschätzt. — Artur Schnabel, der sich bei früheren Gelegenheiten immer einer großen Zuhörerschaft erfreuen durfte, war diesmal mit den kleinen Scharen gewiß nicht zufrieden. Übrigens gab sein Auftreten dem hiesigen Komponisten und Klavierspieler Louis Glaß Veranlassung zu einem recht scharfen polemischen Aufsatz im Fachblatt: Musik. Selbst wer Herrn Glaß nicht in allen seinen Einwendungen beipflichten kann, muß sich gestehen, daß Herr Schnabel diesmal nicht seine glücklichsten Stunden am Klavier hatte. Er spielte merkwürdig über alles hinweg. Viel mehr gefiel Artur Schnabel bei diesem Besuch — Freunde von ihm sagten eben, er wäre überarbeitet und würde bald für längere Zeit ausspannen — als Begleiter von seiner Frau. Die Liederabende Therese Schnabel-Behrs gehörten zu den ausnahmsweise ausverkauften Konzerten. Bei den meisten Zuhörern herrschte eine lebhafte Begeisterung. Andere hatten es schwer, sich mit dem überarbeiteten und übernüancierten Vortrag der älteren Sängerin von den jugendfrischen, natürlichen Mannesliedern Fr. Schuberts („Müllerlieder", „Winterreise" — im Auszug) zu versöhnen. Von der glänzenden und prachtvoll bewahrten Gesangstechnik der Sängerin war aber nur eine Meinung. Möge sie sich nur ein anderes Repertoire schaffen und keiner Affektion verfallen!

Diesen rühmlichst bekannten Künstlern gegenüber — welchen sich noch Siegmund v. Hausegger mit einem Orchesterkonzert (Beethoven) anschloß, wobei er sich zum erstenmal hier als der treffliche Dirigent einführte, leider aber wieder vor einem viel zu kleinen Zuhörerkreis — hatten weniger bekannte Namen noch schwereren Stand. Eigentümlicherweise muß hier ein „Wunderkind", der erst 14jährige Tossy Spiwakowsky, ausgenommen werden; der Knabe ist wirklich ein großes Violintalent, daß er alle seine Konzerte vor vollem Haus geben konnte, muß doch wundern — von einer ausgereiften Künstlerschaft kann ja hier nicht die Rede sein, kaum von einer zu Ende geführten technischen Ausbildung. Andere Wunderkinder, wie Erna Rubinstein (über deren Alter übrigens viel gestritten wurde!) und der viel reifere, wirklich Hohes versprechende 18jährige Böhme Pepo Barton, hatten gar wenig Glück.

Von weiteren Gästen nenne ich nur noch das „Holländische Streichquartett", klanglich nicht ganz befriedigend, und die „Schwedische Hofkapelle" unter Järnefelt (ein schöner Abend) — und, ganz anders geartet, das „historische Konzert" in der Petri- (deutschen) Kirche unter Prof. Max Seiffert. Die Wiederbelebung in stilvoller Bearbeitung von den bei König Christian IV. angestellten Musikern war von hohem Interesse. Marini, Vierdank, Bleyer, Simpson usw. erklangen nach ungefähr 300 Jahren wieder.

Das einheimische Musikleben stand im Zeichen von P. E. Lange-Müller, der auf allerlei Weise beim 70jährigen Geburtstag gefeiert wurde. Von diesem poetischen, echt nationalen Musiker, der namentlich als Lyriker hoch steht, wurden in allen Konzertvereinen wie im Kgl. Theater Werke aufgeführt. Der Komponist, der leider fast sein ganzes Leben leidend gewesen ist, konnte glücklicherweise die Huldigungen, die ihm als populärstem dänischen Musiker gebracht wurden, persönlich empfangen. — Sonst notiere ich die treue Arbeit Paul v. Klenaus, um bei seinen Orchesterkonzerten fremde, bisher unbekannte Musik einzuführen. Er brachte unter anderem Scriabines „Poëme extase", verschiedenes von Sibelius und vor allen Dingen Bruckners achte Sinfonie sehr schön heraus. Bei erstem Abend stand ihm Berta Morena zur Seite, die nachher namentlich im „Dänischen R. Wagner-Verein" sich glänzend einführte. — Das Konzert von Holger Prehm, z. T. mit eigenen Werken und mit der Sängerin Erna Olsen zusammen, welches in Berlin sehr freundlich aufgenommen wurde, hat uns gezeigt, daß die Berliner Kritik nicht mehr mit Recht den Ruf von Bösartigkeit trägt. Die hiesige war unbedingt weniger freundlich! — Gegen die Mitte Dezember hat Beethoven Lange-Müller als Huldigungsobjekt abgelöst. Voran gingen das Buda-Pesther-Quartett und das von unserer Gunna Breuning.

Rundschau

OPER

DÜSSELDORF Über die Arbeit der Oper ist Neues nicht zu berichten. Langersehnte Reformen schleppen sich am Ballast übernommener Übelstände müde. Eine Erleichterung wird der künftigen Gestaltung der Spieldauer und der künstlerischen Organisation die Abtrennung der Duisburger Verpflichtungen bringen. Dadurch freiwerdende Kräfte sollen der Aufrichtung einer gesunden und würdigen Theaterkultur dienen. Essen hat sich unsern Opernspielleiter Trede zum Intendanten geholt. Bleibt also wieder die schwierige Ersatzfrage. Auch Kapellmeister Tissor wechselt mit dem Elberfelder Kapellmeister Klaiber, dem ein ausgezeichneter Ruf voraufgeht. Wir werden uns also bis zum nächsten Jahre gedulden müssen. — Die Leistungen des letzten Vierteljahres schwankten zwischen mangelhaft und befriedigend. Man müht sich, aus den gegebenen Verhältnissen etwas Brauchbares an künstlerischen Wirkungen zu erzielen. Unter den Aufführungen des üblichen Spielplanes, „Rigoletto", „Troubadour", „Mignon", „Lohengrin", „Tannhäuser", „Fledermaus" und andern, ragten als bemerkenswert eine „Fidelio"- und „Tristan"-Aufführung hervor. Der „Fidelio" erschien im gewohnten Gewande, Tissor setzte die 3. Leonore in die Verwandlung und begann mit der E-Dur. Else Major wurde dem großen Zuge der Leonore nur beschränkt gerecht, auch Lindhorsts Florestan genügte nicht, um so mehr fesselte der wiedergewonnene tüchtige Sänger und Gestalter Erich Hanfstaengl als Rocco, auch Ännchen Heyther als Marzelline verdient Anerkennung. — Der „Tristan" stellte zwei Gäste: Adolf Löltgen von Breslau und Frau Schickendof-Körner in den Partien des Tristan und der Isolde vor. Diese beiden erstklassigen Kräfte sollen den Grundstock zum Neubau bilden. Das Szenenbild brachte Vereinfachungen, die der stark auf innere Vorgänge eingestellten Handlung zur Betonung dienten. Löltgen fand mit großer, weicher Stimme den glücklichen Ausdruck für die Metamorphose des Helden. Der Isolde hätte man zur königlichen Gestalt königlichere Bewegungen gewünscht, stimmlich blieb sie kaum etwas schuldig. Kapellmeister Tissor hatte einen guten Tag. In Vorbereitung befindet sich der „Schatzgräber", womit dann endlich auch der Oper von heute ein Platz eingeräumt wird.

E. Suter

ERFURT Auf dem Gebiete der Oper sind Großtaten nicht zu verzeichnen. Es müßte schon billigerweise Weimar vorangehen. Immerhin kamen folgende Vorstellungen heraus, die der Nachbarstadt die Wage halten konnten: „Zar und Zimmermann", „Afrikanerin", „Figaro", „Fliegender Holländer", „Mignon" u. a. m. Sie waren durchweg mit einheimischen Kräften besetzt.

Für „Tiefland", „Traviata" und „Fidelio" hatte man

Mitglieder der Dresdener Oper herangezogen, von denen Kammersänger Tauber als Pedro in Tiefland hervorgehoben werden muß. Sein lyrischer Tenor war auch in Traviata der Höhepunkt des Abends. Um Wiedergabe des Fidelio machte sich Frau Kimpel verdient. Nicht minder auch Vogelstrom (Florestan) und Burg (Pizarro).

Die schon anläßlich der Maifestspiele im Frühjahr von mir gewürdigten Kräfte gaben auch zur Feier Beethovens ihr Bestes.

Heinz Gottwald

GELSENKIRCHEN Die städtische Musik- und Theaterkommission hat einstimmig beschlossen, in diesem Winter von der Veranstaltung weiterer Operngastspiele abzusehen. So bedauerlich diese Maßnahme für das Gelsenkirchener opernfreudige Publikum auch sein mag, der Schritt ließ sich nicht vermeiden, da die Durchführung der Gastspiele auf zu große Schwierigkeiten stieß und die künstlerische Leistung in keinem Verhältnis zu dem dafür benötigten Aufwand an Arbeit und Geld stand. Die Verquickung von verschiedenem Orchester- und Bühnenpersonal — ersteres kam aus Bochum, letzteres aus Essen — ein technisch unvollkommener Bühnenapparat, wozu noch die Ausleihung der Kostüme von einer Düsseldorfer Firma kam, ließ sich auf die Dauer nicht durchführen. Dazu gesellte sich weiterhin der mißliebige Umstand, daß das Essener Personal, welches die Gastspiele in Gelsenkirchen ohne Wissen der Intendanz veranstaltete, wiederholt die Vorstellung durch plötzliche Absagen in Frage stellte oder unmöglich machte. Diese Wirrnisse haben es bei einer „Waffenschmied"- und „Don Juan"-Aufführung bewenden lassen müssen. Da auf allen Seiten der gute Wille vorhanden war, in beiden Befriedigendes zu leisten, so sei hier nicht näher auf die Leistungen und den Erfolg eingegangen. Die Tücke der Verhältnisse hat den schlechten Streich gespielt. Wir trösten uns mit der Hoffnung, daß die Kommission Gelegenheit findet, im nächsten Theaterwinter mit der Intendanz einer der Nachbarbühnen einen Gastspielvertrag abzuschließen. Die günstigen Erfahrungen, welche in dieser Richtung mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus gemacht wurden, bestärken uns darin.

M. Voigt

PLAUEN I. V. Seit Ende September ist unser Theater wieder geöffnet. Direktor Erler schwingt wiederum das Zepter. Die Oper hat bis jetzt noch keinen besonderen Ehrgeiz gezeigt. Der Eröffnungsabend brachte eine recht sorgfältig vorbereitete Aufführung von Lortzings „Undine", „Die lustigen Weiber von Windsor" folgten; Gounods „Margarete", Flotows „Martha", „Das Glöckchen des Eremiten", Webers „Freischütz" befriedigten weiterhin das musikalische Bedürfnis der Theaterbesucher. Nur zwei Abende ragten über diesen Spielplandurchschnitt hinaus: Wagners „Walküre", in der sich besonders die Vertreterin der Brünhilde, Maria Weickel, als kundige und stimmbegabte Wagnersängerin bewährte, und die Erstaufführung von d'Alberts „Revolutionshochzeit". Trotzdem hier Direktor Erler selbst den Dirigentenstab führte und für starken dramatischen Pulsschlag sorgte, hinterließ die Oper keinen nachhaltigen Eindruck, woran die mehr äußerlich glänzende, als innerlich wertvolle Musik d'Alberts und die jugendliche Unerfahrenheit einiger Hauptdarsteller die Schuld trugen. D'Alberts Oper wird sich auf dem Spielplan der hiesigen Bühne nicht lange halten. Immerhin darf man dem Direktor dankbar sein, auch die Provinz mit dem neuesten (oder schon nicht mehr neuesten?) Werke d'Alberts bekanntgemacht zu haben.

Ernst Günther

PRAG Auch unser deutsches Theaterleben der Vorweihnachtszeit erhielt durch den Beethovengedenktag das charakteristische Gepräge, zumal die Direktion, wie im Konzertberichte ausführlich mitgeteilt wird, eine eigene Beethoven-Festwoche veranstaltet hatte. Die stimmungsvolle Neueinstudierung des „Fidelio" aus Anlaß dieser Festlichkeiten bleibt hoffentlich dem Spielplane recht lange erhalten. Vor und nach der Beethovenwoche gab es die gewohnten Gastspiele. Zunächst feierte der junge italienische Tenorist Michael Fleta Triumphe. Fleta ist in Wahrheit ein gottbegnadeter Sänger, der nicht nur eine blühend schöne, leuchtende Stimme sein eigen nennt, sondern auch hervorragende Gesangskultur und schauspielerisches Talent besitzt. Leider litten die ersten Gastspielabende Fletas unter den zu dieser Zeit gerade vor sich gegangenen antideutschen Straßendemonstrationen, die zur Besetzung der deutschen Theater durch den tschechischen Pöbel führten. Die bleibende Wegnahme des einen deutschen Theaters, des sogenannten Landestheaters (ehemaliges ständisches Theater), wird übrigens ein gerichtliches Nachspiel haben, da die Theaterdirektion und die Erblogenbesitzer die Besitzstörungsklage eingebracht haben, deren Verhandlung bereits im Dezember 1920 hätte durchgeführt werden sollen, vorläufig aber auf den Monat Januar 1921 verschoben wurde. — Außerordentlichen Erfolg hatte das Gastspiel der Leipziger Sopranistin Aline Sanden in Richard Strauß' „Salome" und Eugen d'Alberts „Tiefland"; Fräulein Sanden erwies sich nicht nur als glänzende Gesangskünstlerin, sondern vor allem auch als hervorragende Darstellerin.

Edwin Janetschek

WIESBADEN Die erste Hälfte der Musiksaison ist verstrichen, ohne auf dem Gebiet der Oper Bedeutsameres gezeitigt zu haben. Es gibt zwar Leute, die bereits von einer neuen „Ära" — der Ära Hagemann — schwärmen; aber der neue Intendant ist ein viel zu gewiegter Bühnenleiter, als daß er so etwas selbst glauben könnte: jetzt, nach viermonatlicher Amtsdauer —! Übrigens hat er ein zum Teil sehr ansehnliches Erbe von seinem Vorgänger übernommen: die Wiesbadener Oper besitzt in den Tenoristen Scherer und Roffmann, in den jugendlich-dramatischen Sängerinnen Geyersbach und Rudolph, der Soubrette Frau Müller-Reichel, der ersten Altistin Lilly Haas, dem Baßbariton Kipnis, dem lyrischen Bariton Geisse-Winkel, dem Baßbuffo Lordmann hervorragend stimmbegabte und bühnengewandte Talente. Auch unter den übrigen Mitgliedern sind manch tüchtige Kräfte; allerdings auch manche, bei denen ganz gut eine — neue Ära einsetzen könnte. Leider schlug die neuengagierte erste dramatische Sängerin trotz sehr schätzenswerter Eigenschaften nicht so ein, wie wirs gehofft; oder: wir schlugen nicht so ein, wie sies gehofft; genug, wir sind heute am 1. 1. 21 ohne Primadonna. „Merkwürd'ger Fall." Herr Intendant Dr. Hagemann begann seine Tätigkeit mit einer Einstudierung der von ihm neu bearbeiteten Offenbachiade „Die Großherzogin von Gerolstein" — über die ich hier wohl mit Stillschweigen hinwegschlüpfen darf. Dann folgte der kleine Ehebruchs-Einakter „Micarêma" von J. Brandts-Buys. Der „Fall" der jungen Frau wird durch gewisse, karnevalistische Einflüsse etwas abgemildert; sehr erfreulich verläuft aber die Handlung nicht. Desto erfreulicher die Musik: glücklich erfundene melodiöse Motive in schlagfertiger Verarbeitung; leichtschwebende Walzerrhythmen; die harmonische Grundlage, gerade modisch genug, um zu fesseln ohne zu verstimmen. Trotzdem: nach zwei Wiederholungen verschwand das flott geschriebene Werkchen vom Repertoire. Um Weihnachten folgte dann H. Pfitzners „Christ-Elflein" (so wird die Oper hier offiziell benannt, nicht: „Christelflein", was ja auch immer etwas fragwürdig erschien). Der Text ist doch wohl unhaltbar: für verständige Leute allzu kindlich in seinen dramatischen Voraussetzungen — für Kinder allzu unverständlich in seiner verschwom-

menen Symbolik. Die Musik, diese innig empfundene, hellschimmernde Weihnachtsmusik, fand auch hier — namentlich als der Komponist bei der ersten Wiederholung selbst dirigierte — eine sehr sympathische Aufnahme. Im übrigen brachte der Winter bisher nur Wiederholungen, Neueinstudierung oder teilweise Neuinszenierung altbekannter und bewährter Repertoireopern.

Prof. Otto Dorn

KONZERT

DÜSSELDORF Über den gewaltigen Auftakt unserer Konzertsaison durch ein dreitägiges Beethoven-Fest unter Prof. Pauzners Leitung wurde schon berichtet. Nach einem solchen dynamisch-apogischen Anhieb muß jede andere musikalische Linie ermatten. Die Uraufführung von Rud. Berghs „Geister der Windstille" (Chor, Alt, Tenor-Solo) bewies das deutlich. Einem wort- und bildreichen Text, etwas verschwommener Faktur, von Isolde Kurz sucht der Autor musikalisch nahezukommen. Nicht sehr tief empfunden, aber in vornehmem Ausdruck, kämpft der ganze Satz mit seinen vorwiegend vertikal gehaltenen, liedmäßigen Chören mit einer gewissen Mattigkeit. Solisten und Chor halfen unter Pauzners sicherer Leitung zu einem freundlichen Erfolg. — Ungleich befreiender erstand Peter Cornelius' Oper „Der Barbier von Bagdad". Knüpfer leistete Vollendetes. — Die großen Orchesterkonzerte unter Prof. Pauzners Leitung vermittelten neben klassischen Meisterwerken Kenntnis vom zeitgenössischen Schaffen durch drei Uraufführungen: Orchesterlieder-Elysium Guido Bagiers, Erlemanns Bilder aus der Campagna und H. Bischoff: Sinfonie 2, D-Moll. Unter diesen Neuheiten verdienen die Orchesterlieder besondere Beachtung. Die Sinfonie fesselt durch die hohe Kultur ihrer Satzkunst, läßt aber an inneren, erwärmenden Strömungen vermissen. Erlemann versucht vergebens das alte und neue Rom musikalisch empfindungsgemäß einzufangen. Eine Meisterleistung stabtechnischen Könnens erzielte Pauzner durch die Wiedergabe W. Braunfels' Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz. Leider vermag das Staunen ob dieser Materialbeherrschung und erfühlten Individualität des genialen Franzosen sich nicht zur restlosen Bewunderung zu erheben. — Kammermusik überwog bisher alle anderen Formen des Musizierens. Das nicht genügend konform zusammengestellte Gürzenich-Quartett (Eldering, Körner, Zitzmann, Feuermann) bot im Rahmen der Immermannbund-Morgenfeiern sämtliche Quartette von Beethoven. Der hohen Quartettkunst der Busch, Rosé, Klingler folgt es erst in einigen Bogenlängen. Das Rheinische Trio (W. König, Klavier, J. Klein, Geige, K. Klein, Cello) trug mit einem gelungenen Beethoven-Abend zum Kranz der Feiern bei. Auch das Rheinische Streichquartett unter Gumperts Leitung setzte sich erfolgreich für alte und neue Musik ein. Elly Ney spielte ihren Abschiedabend, Bertram gewinnt immer mehr, Arrau, Fischer, wie immer dionysisch-ekolatisch, sind neben Hülsen-Düsseldorf als Pianisten zu nennen. Brodersen, Emmy Leisner, die Geiger Lidus Klein und Grevesmühl u. a. m. In den Konzerten der „Musikfreunde" interessierte ein Sekles-Abend, ein Bach-Programm mit Karin Dayas-Max Menge. Eine eingehende Beschäftigung mit allem Gebotenen würde Bände füllen. Vieles und doch Weniges.

E. Suter

ERFURT Es gibt auch heute noch Sänger. Aber im Konzertsaale suche man sie besser nicht. Hier sind sie vor allem selten. Selten waren auch die Veranstaltungen der Liederabende bis heute, die eine Ernte in künstlerischer Hinsicht nicht ergaben. Herr Streitz wartete mit einem Programm von Liszt und Wolf auf. Er erzielte nur einen Achtungserfolg. Die Erfurterin, Frau Conta, setzte sich für Kompositionen von Wetz, Rinkens und Friedrich Martin ein, ohne damit einen Treffer zu machen. Zudem ist die Art, wie die kleine Sängerin sich auf dem Podium gibt, gemacht und voller Mätzchen, wie man es nur in einem Kabarett hinnimmt.

Heinz Gottwald

GERA Das musikalische Hauptereignis hier war das Beethoven-Fest vom 11. bis 13. Dezember. Die Reußische Kapelle und ein starker, gutgeschulter Chor zeigten sich in der „Neunten" ganz auf der Höhe, das Soloquartett wurde von hiesigen Opernkräften zufriedenstellend ausgeführt. Ferner erklang die Eroica und Leonorenouvertüre Nr. 3. Edwin Fischer (Berlin) spielte auf einem ausgiebigen Grotrianflügel das Es-Dur-Konzert Op. 73 in technischer Vollendung, im Theater gab es „Fidelio" in festlicher Aufmachung mit Leipziger Kräften als Chorunterstützung. Prof. Laber, der ohne Partitur dirigierte, konnte sich mit seinen Getreuen eines großen künstlerischen Erfolges erfreuen. Eine Kammermusik brachte Klaviertrio Op. 97, B-Dur (Kapellmeister Meyer, Hofkapellmeister Blümle, Konzertmeister Keyl), Kreutzersonate Op. 47 (Meyer, Blümle) und dazwischen den Liederkreis „An die ferne Geliebte", den Possony (Leipzig) in heroischer Auffassung sang.

Unter den Erstaufführungen des Musikalischen Vereins und der Reußischen Kapelle ragte Gräners Sinfonie D-Moll, vom Komponisten selbst geleitet, besonders hervor; das Violinkonzert G-Dur von Börresen wußte J. Thornberg (Berlin) namentlich technisch zu großer Geltung zu bringen; Othegravens „Heilige Nacht" aus dem Oratorium „Marienleben" mußte sich trotz sorgfältiger Wiedergabe mit einem Achtungserfolge begnügen. Prof. Pauer (Stuttgart) spielte Beethovens Klavierkonzert G-Dur auch geistig hervorragend. Kammersängerin Rethberg (Dresden) gefiel namentlich mit Orchesterliedern von Jos. Marx (Marienlied, Zigeuner, Venet. Gondellied). Die Kapelle ließ sich mit Werken von Bach, Dittersdorf, Brahms, Wagner, Schreker, Hausegger, Rich. Strauß und Sibelius hören. Wir pflegen treu das gute Alte und geben dem Neuen doch genügend Raum zur Entfaltung.

Paul Müller

GELSENKIRCHEN Die günstige Gelegenheit, zwei großstädtisch hochwertige Orchesterkörper, das Dortmunder und Bochumer städtische Orchester, in nächster Nähe zu haben, hat Gelsenkirchens Musikkommission auch dieses Konzertjahr bewogen, beide Instrumentalkörper unter persönlicher Leitung ihrer oft gefeierten Dirigenten, Prof. Wilh. Sieben und Rudolf Schulz-Dornburg, zur Veranstaltung von Sinfonie- und Volkskonzerten mehrmalig zu verpflichten. Das erste städtische Sinfoniekonzert machte außer einem Mozart-Menuett mit Beethovens C-Moll-Sinfonie bekannt. Solistisch bot der Geiger Geza v. Kresz (Berlin) ein Violinkonzert von Bach, seine schwierige G-Moll-Fuge und Beethovens zwei Violinromanzen in virtuoser Vollendung und seelisch tiefer Gestaltung. Das zweite Konzert war zugleich Beethovenfeier. Es ehrte des großen Meisters Schaffen würdig durch die Wiedergabe der vom städtischen Musikverein gesungenen Chorfantasie, der „Eroica" und Prof. Max Pauers (Stuttgart) klassisch-beredte Ausdeutung des C-Moll-Klavierkonzertes. Im ersten Volkssinfoniekonzert spielte Fritz Malata (Frankfurt a. M.) Liszts Es-Dur-Klavierkonzert mit genialem Schwung, während das Orchester Berlioz' „Harold in Italien" und Liszts „Tasso" bot. Die zweite gleichartige Veranstaltung galt Bruchstücken aus Richard Wagners Musikdramen und stellte das reife Können des Kölner Heldentenors Karl Schröder in den Mittelpunkt der ersten musikalischen Erbauungsstunde Frieda Berger,

Käthe Pabst-Heß und Arno Schmidt mit Klaviertrios von Haydn und Beethoven. Die heimatstädtischen Künstler führten sich günstig ein. Drei Konzerte des Storsbergchores brachten unter der emporstrebenden Leitung von Max Storsberg A-capella-Weisen alter Meister im kirchlichen, Weihnachtslied- und Volksliedstil. Beethovens gedachte man durch die Wiedergabe des bekannten Lobliedes an den Allmächtigen. Die Leistungen festigten den guten Ruf des fleißigen Chores. Als mitwirkende Solisten erregten die befähigten Organisten F. Schmidt (Köln) und K. Seubel (Münster) lebhafte Aufmerksamkeit. Des städtischen Musikvereins erstes Konzert (Musikdirektor Jopke) galt der Ausgrabung des Mozartschen „Idomeneo". Die sorgfältig vorbereitete Aufführung der für den Konzertsaal hergerichteten Oper hatte nicht nur musikgeschichtliches Interesse, sie war eine ideale Tat. Im Gelsenkirchener Männerchor (Musikdirektor Geyr-Essen), der sich u. a. mit Gelingen für den klippenreichen Chor „Sabbatfrühe" von L. Kempter einsetzte, fesselten nicht minder Marg. Döring-Möllendorff (Klavier) und Prof. E. Döring (Cello) durch virtuoses Spiel. Max Voigt

M.-GLADBACH Die erste Winterhälfte brachte eine verhältnismäßig große Zahl von Konzerten, in deren Vordergrund drei Cäcilia-, vier Sinfonie- und fünf Volkssinfoniekonzerte unter Hans Gelbkes Leitung standen. An Chorwerken wurde Händels „Messias" mit den Solisten: Maria Philippi (Basel), Cäcilie Valnor (Köln), G. A. Walter (Berlin) und Dr. Ligniez (Frankfurt), sowie Berlioz' „Fausts Verdammung" mit Lotte Leonard (Hamburg), Antoni Kohmann (Frankfurt) und Kammersänger Fenten (Mannheim) aufgeführt. Bruckners zweite Sinfonie, Beethovens dritte, siebente und achte, Schumanns dritte Es-Dur, Regers Mozartvariationen, eine Uraufführung der Orchestersuite von Robert Bückmann, Mahlerlieder mit Orchester u. a. waren die Hauptwerke der Sinfoniekonzerte, in welchen Riele Queling (Köln) Mendelssohns Violinkonzert, Heinz Eccarius von hier Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert, Karin Dayas-Soendlin Tschaikowskys B-Moll-Konzert, Hedwig Meyer (Köln), die im letzten Augenblick für Karl Friedberg einsprang, Beethovens G-Dur-Konzert, Hans Treichler (Bochum) Beethovens Violinkonzert spielten. Sämtliche Aufführungen wurden am darauffolgenden Tage als Volkskonzerte wiederholt und weitesten Kreisen unserer Industriestadt zugänglich gemacht. Von den Kammermusikabenden ist ein Trioabend der Kölner Herren Bram Eldering, Feuermann und Uzielli, ferner ein Liederabend des Münchener Kammersängers Brodersen erwähnenswert.

HANNOVER Die hiesigen Beethovenfeiern waren ebenso umfassend wie künstlerisch bedeutend. In der stimmungsvoll geschmückten Stadthalle fand am 15. Dezember ein von der Stadt Hannover veranstaltetes Festkonzert statt, in welchem unser auf über 100 Musiker verstärktes Opernhausorchester unter Kapellmeister Rammelt die „Eroica" sowie die „Egmont"- und die „Leonoren"-Ouvertüre Nr. 3 spielte. Professor Hanemann (Dresden) trug das Violinkonzert vollendet in Ton und Auffassung vor. Ein stark besetzter Chor sang mit Orchester- und Orgelbegleitung „Die Himmel rühmen", womit die Veranstaltung wahrhaft erhebend schloß.

Im Opernhause gab es am 16. Dezember ein Konzert (Kapellmeister Lert) mit Bruchstücken aus der Prometheus-Musik, der 4. Sinfonie und „Alt-Wiener Tänze", womit also mehr dem heiteren Einschlag der Beethovenschen Muse Rechnung getragen war. Am 17. Dezember fand eine Festaufführung des „Fidelio" statt. Das Städtische Konservatorium beging den Gedenktag mit einem wohlgelungenen Schülerkonzert, in dem solistische und kammermusikalische Darbietungen abwechselten, und die „Schauburg" endlich ehrte den großen Meister durch Aufführung einzelner dramatisierter Szenen aus Beethovens Leben mit geschickter Verwendung Beethovenscher Melodien als musikalisches Gewand. Wagners Mahnung, „Ehrt eure deutschen Meister", hat demnach in unserer schönen Stadt eine hocherfreuliche Beherzigung gefunden.

KARLSBAD Von Beethovens Sinfonien fanden die ersten drei eine stilreine, prächtige Wiedergabe. — Die Philharmonie brachte als örtliche Erstaufführungen: die sinfonische Ouvertüre „Ekkehard" (nach dem gleichnamigen Roman von V. von Scheffel) von Franz Schreker und die „Sinfonie mit Menschenstimmen", das „Lied von der Erde" von Gustav Mahler, — beide Werke in peinlich sauberer Durchführung —, heraus. Die Karlsbader Mahler-Gemeinde, welche sich das Sinfonieorchester bisher erzogen hat, erscheint durch die Aufführung dieses gewaltigen Liedes von der Erde um ein Wesentliches gesteigert. Dem Musikdirektor Rob. Manzer gebührt Lob für die Vermittlung dieses Werkes. Die Gesangspartien waren der Konzertsängerin Irene Rippl und dem Tenor Herm. Gürtler mit Glück anvertraut. — Solistisch trat der erste Konzertmeister des Bostoner Sinfonieorchesters, Anton Witek, mit dem Violinkonzert von Beethoven erfolgreich hervor. M. Kaufmann

LEIPZIG Klavierabende. Zwei Klavierabende und zwei neue Klaviersonaten in A-Moll an einem Tage: das war ein um so selteneres und hübscheres Zusammentreffen, als dabei der Süden (Max v. Pauer mit Joseph Haas Op. 46) und der Norden (Viktor v. Frankenberg mit Walter Niemann Op. 60) Deutschlands in Komponisten und Interpreten zusammentrafen. Über Pauer und Haas' wertvolle viersätzige Sonate, die etwa Brahmssche Form und Regerschen Geist mit modernen harmonischen Ingredienzien mischt, sind die Akten geschlossen. Zum Ruhm dieses großen neuklassischen Meisterspielers, der in Bach und Beethoven so gut zu Hause ist, wie im neuesten Ravel und Schönberg, und schon darum aller Einreihungsversuche in akademische Schubfächer spottet, braucht's nicht mehr der Worte. Über den aus Masbachs und Lütschgs Berliner Meisterschulen hervorgegangenen Frankenberg kann ich krankheitshalber gleichfalls leider nur als Interpreten meiner ersten Klaviersonate nach freundlichst gewährtem häuslichen Privatissimum urteilen. Seine überaus sympathische Aufnahme in Leipzig war aber schon auf Grund dieser ausgezeichneten Leistung wohlverdient, denn er ist ein technisch vorzüglich geschulter und seelisch reifer Pianist norddeutschen, männlichgesunden Typs von ungemein lebhaftem, beweglichem Temperament, feinem Klang- und klarem Formsinn. — Die zarte und noch wenig entwickelte Persönlichkeit Cesia Disches weisen leichte, lockere Technik von geringer Spannfähigkeit der Hände, leichtbeschwingtes Temperament und Mangel an tieferer Innerlichkeit auf die pikante Moderne der Klaviermusik; so waren nicht Beethovens und Chopins Sonaten oder Schumanns „Papillons", sondern die kleine moderne Gruppe (Reger, Bartok, Debussy) der eigentliche Gewinn des Abends. — Alexander Arsenieff konnte auch in den Geschwindigkeitsrekorden seines zweiten, in der Hauptsache der russischen Moderne (Scriäbins dritte Sonate, Rachmaninoff) gewidmeten Klavierabends nicht über die innere unbeseelte und kühl bis ans Herz lassende Leere seiner phänomenalen, mechanisch unfehlbaren Technik hinwegtäuschen. Wir wünschen diesem prachtvollen jungen russischen Techniker das innere Erwachen! — Für den Ernst der Wienerin Emmy Zopf sprach die Aufnahme der selten gehörten Schumannschen „Davidsbündler" und einer modernen Gruppe (Szymanowski,

Debussy) ins Programm. Hier, und nicht in Brahms' männlicher F-Moll-Sonate, gab ihre herbgesunde konzertpianistische Persönlichkeit viel Schönes und in zarter fraulicher Lyrik auch Eignes und Innerliches. Dagegen wäre der durch schweres Armspiel versteiften und eines wirklichen inneren und äußeren Legato, eines nicht hart geschlagenen Forte, einer biegsamen, weichen und tragenden Kantilene teilweise noch entbehrenden technischen Funktion des an sich prächtigen Spielorganismus noch erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. — So wenig wie über Pauer bedarf es über einen anderen Großen unserer deutschen Pianisten, Conrad Ansorge, noch der Worte, wenn nicht des Ausdrucks der freudigen Überraschung, mit welcher Wucht, welchem Temperament dieser große Beethovenspieler in seinem 2. Klavierabend Liszts H-Moll-Sonate gestaltete. — Der junge Wiener Walter Kerschbaumer verdiente besonderen Dank dafür, daß er endlich einmal Bach im Original (Französische Suite in G) und eine Schubert-Sonate (Fantasie-Sonate Op. 78) zu spielen wagte. Er hat den poetisch-romantischen Klangsinn eines echten Wiener Schubertspielers (ich denke gerade bei dieser Sonate, einer wunderherrlichen Idylle aus dem Wiener Wald, an Paul Weingarten) und ist ein ungemein feinfühliger, natürlich, impulsiv und energisch gestaltender Musiker, auf den wir schöne Hoffnungen setzen. Was vielleicht noch fehlt, ist feinere und reichere Ausbildung der Mittelfarben, relativere Stärkegrade des Forte und Sforzato, Zuwachs an Temperament. — Und nun zum Schluß noch ein Wiener aus Leschetizkys Meisterschule, Paul Schramm. Wir haben ihn alljährlich als feinnervigen, sensiblen Lyriker und delikaten Tonbildner am Klavier, als pikanten elastischen Rhythmiker, als Virtuosen von brillanter Technik, von frischem und impulsivem, ungemein beweglichem und lebendigem Vortrag und energisch zusammenraffender Gestaltung hochschätzen lernen. Der improvisatorisch freie, rasche Tempi liebende Zug seines Spiels ist unmittelbarer Ausdruck seiner weniger auf reflektive Geistigkeit und Tiefe, als auf echte Musizierfreudigkeit, Glätte und Geschicklichkeit abzielenden, überaus anregenden Kunst.

Dr. Walter Niemann

PLAUEN I. V. Plauen ist die Stadt der meisten Arbeitslosen, ist die Stadt des vollständigen Geschäftsstillstands. Trotzdem blüht das Konzertleben wie selten zuvor, nicht nur im Angebot, sondern auch in der Nachfrage, die für die meisten Unternehmungen sehr rege ist. Unter den Orchesterkonzerten ist ein Gastspiel der Reußischen Kapelle unter Professor Laber als besonders bemerkenswert hervorzuheben, das eine hervorragende, technisch glänzende, geistig hochstehende Wiedergabe der Neunten Sinfonie von Beethoven brachte. Beethovens „Neunte", allerdings ohne Schlußsatz, der Körper ohne Haupt, das Haus ohne Dach — trotzdem war die Wirkung tief und nachhaltig. Eine für den Dezember geplante Vollaufführung der Sinfonie durch die hiesige städtische Kapelle wird schwer gegen die Erinnerung an die Labersche Darstellung zu kämpfen haben. In einem Konzertvereinsabende hat übrigens Musikdirektor Werner mit der städtischen Kapelle gezeigt, daß auch er recht gut Beethoven spielen kann. In demselben Konzerte brachte er eine flott geschriebene, gut instrumentierte Sinfoniette des Leipziger Komponisten Kurt Beilschmidt zu erfolgreicher Erstaufführung. Ein anderes Mal wußte Hofkapellmeister Kutzschbach aus Dresden mit einem Vortrage über die Entwicklung der Ouvertüre und mit den dazu gehörigen Orchesterbeispielen die Hörer zu fesseln. Unter den Solisten, die zu Worte kamen, schnitten die Geiger am besten ab: sowohl Karl Garaguly aus Berlin, als namentlich Amalie Bartfeld waren rassige und technisch bestens ausgerüstete Vertreter ihres Instruments.

Ernst Günther

PRAG Selbstverständlich stand das Musikleben der letzten Wochen bei uns so wie anderwärts im Zeichen Beethovens. Die großartigste Beethovenfeier bot uns die deutsche Theaterdirektion, die eine eigene Beethoven-Festwoche veranstaltete. Eingeleitet wurde dieselbe durch eine konzertmäßige Sonntagsmorgenfeier, der sich an den nachfolgenden Werktagen Aufführungen des „Fidelio" und von Goethes „Egmont" mit der Beethovenschen Begleitmusik anreihten; den Beschluß der Festwoche machte ein großes Festkonzert, bei dem die neunte Sinfonie und das Violinkonzert zur Aufführung gelangten. Auch eine eigene Festschrift hatte das Deutsche Theater aus Anlaß der Festwoche herausgegeben. Die musikalische Leitung aller Veranstaltungen war bei Operndirektor Alexander v. Zemlinsky in den allerbesten Händen. Interpret des Violinkonzertes war der vielverheißende junge Geiger Schneiderhan. Mit bescheideneren, aber um so eindringlicher wirkenden Beethovenfeiern warteten unsere beiden Musikhochschulen, die Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst und das Tschechische staatliche Musikkonservatorium, auf. Auch das Wiener Rosé-Quartett, das in den letzten Wochen gerade einen Zyklus von Streichquartettabenden bei uns absolvierte, ließ es sich nicht nehmen, Beethovens 150. Geburtstag durch einen eigenen Beethovenabend zu feiern.

Professor Bezecny, der musikalische Leiter unseres deutschen Lehrerinnenseminars gab eines seiner diesjährigen Konzerte ebenfalls Beethoven zu Ehren. Neben diesen ausdrücklichen Beethoven-Sonderkonzerten und Festlichkeiten gab es auch in fast allen anderen Konzertveranstaltungen Beethoven-Erinnerungen und Ehrungen in Menge; kaum ein Konzertzettel der November- und Dezemberkonzerte war zu finden, auf dem des Meisters Werke nicht gebührend Raum gefunden hatten. Die Hochschule unseres Konzertbetriebes erfuhr durch die zahlreichen Beethovenfeiern naturgemäß eine gewaltige Anschwellung. Einen erlesenen Kunstgenuß boten die restlichen Kammermusikabende des Rosé-Quartettes, ein Brahmsabend, ein slawischer und ein Modernistenabend. Professor Bezecny hatte das erste seiner so vorbildlichen Seminarkonzerte Max Reger gewidmet, während das erste „Jugendkonzert" Frl. Deutelmosers im Zeichen Robert Schumanns stand. Aus der Unmenge aller anderen Konzertveranstaltungen können nur die bemerkenswertesten angeführt werden. Vor allem muß des modernen Sonatenabends gedacht werden, den Paul Stuiber, der Dirigent unseres deutschen Singvereins, mit der Geigerin Frl. Christa Richter gab, der uns neben je einer Sonate von Reger und Thuille auch die Bekanntschaft mit einem liebenswürdigen neuen Sonatenwerke von Stuiber selbst vermittelte. Unter den konzertierenden Pianisten feierten Rosenthal und d'Albert die größten Triumphe. Von den Geigern hatte der junge Schneiderhan und die Geigerinnen Schlosser und Tomschinsky den größten Erfolg. Bemerkenswerte Liederabende gaben schließlich die Münchener Bühnensängerin Hermine Bosetti und die Breslauer Liedersängerin Käthe Jaenicke.

Edwin Janetschek

SCHWERIN I. M. Von den für die Winterzeit angekündigten großen Orchesterkonzerten, fanden bereits zwei statt. Im ersten brachte Prof. Kähler Beethovens „Pastorale" und das Doppelkonzert für Geige und Cello von Brahms (Konzertmeister Voigt und Cellist Knochenhauer) ausgezeichnet zu Gehör. Ferner betätigten sich solistisch Frau und Fräulein Grumbacher de Jong, erstere mit bereits etwas verblühter Stimme, aber vorzüglicher Schule, tadelloser Atemtechnik und Aussprache. Von der Tochter, die über einen kräftigen, umfangreichen Mezzosopran verfügt, ist vielleicht noch Bedeutendes zu er-

warten. Im zweiten Orchesterkonzert hörten wir die VI. Sinfonie von Anton Bruckner. Die entzückende Ouvertüre Tschaikowskys „Romeo und Julia“ erregte in bester Ausführung berechtigte Begeisterung, während wir der Solistin des Abends, Frau Ella Klein-Gmeiner den wohlgemeinten Rat geben möchten, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen; es ist ja leider das Los alles Schönen auf der Erde, daß es vergeht; auch die schönste Stimme versagt mit der Zeit. Über die Wiedergabe der Mozartschen „Titus“-Arie sowie der Löweschen Balladen will des Kritikers Höflichkeit lieber schweigen. — — — Für unsere Kammermusik-Aufführungen steht leider schon seit einem Jahre nur der Bühnenraum zur Verfügung, da der Mecklenburgische Landtag des Konzertsaales für seine Sitzungen bedarf. Die Akustik des Theaterraumes, ohnehin nicht sehr günstig, eignet sich durchaus nicht für die feine, intime Art der Kammermusik. Die in nahezu vollendeter Weise gespielten entzückenden Tonwerke: Haydns Streichquartett Opus 64, Beethovens „Geistertrio“ (Klavier, Geige, Cello) und Schumanns Es-Dur-Klavierquartett litten unter diesem akustischen Mangel und leider ungünstiger Aufstellung des Flügels, so daß dadurch der ungetrübte Genuß an der Auslese dieser musikalischen Edelsteine beeinträchtigt ward. Cl. Becker

WEIMAR Weimar stand in den letzten Wochen im Zeichen der Beethovenfeiern. Das Deutsche Nationaltheater trat mit einem Beethovenzyklus von sieben Veranstaltungen auf den Plan: drei Sinfonie-, drei Kammermusikkonzerten und einer „Fidelio“-Aufführung. Die Darbietungen standen nicht auf gleicher Höhe und hinterließen in der Kammermusik geradezu peinliche Eindrücke. Das Streichquartett der Staatskapelle ist beispielsweise der großen Fuge Op. 133, einem an und für sich schon recht problematischen Werk, gar nicht gewachsen. Am besten verlief das zweite Kammermusikkonzert mit der Geigensonate Op. 96 (Robert Reitz und Ernst Latzko), dem Harfenquartett (Robert Reitz, Otto Bergt, Louis Nüssner, Eduard Rosé) und dem Bläserquintett Op. 16, das von Ernst Latzko, Karl Geist, Albert Weise, Hermann Kühnstedt und Robert Mohnhaupt prächtig dargeboten wurde. Den Sinfoniekonzerten drückte Carl Leonhardt wieder den Stempel seiner überragenden, abgeklärten, feinnervigen Persönlichkeit auf. Wenn in der achten und neunten Sinfonie (mit einem glänzenden Schlußchor und mäßigen Quartett) nicht die Schwungkraft erreicht wurde, wie u. a. in der vierten, und besonders der dritten und fünften, so lag das nicht an ihm, sondern an der allgemeinen Abspannung, die Künstler und Publikum ergriffen hatte. Edwin Fischer spielte das Es-Dur-Konzert auf den grimmig tobenden Beethoven hinaus, indem er die Ausdrucksfähigkeit des Klaviers brutal überschritt. Carl Flesch begeisterte alles mit dem D-Dur-Konzert. Die „Fidelio“-Vorstellung, bei der Orchester (Carl Leonhardt) und Chor ihr Bestes gaben, litt unter der Unzulänglichkeit zweier Gäste. — Die Beethovenfeier der staatlichen Musikschule wurde durch einen stimmungsvollen Vortrag von Richard Wetz eingeleitet, der Beethovens Schaffen und Persönlichkeit in eine idealisierte Beleuchtung hob. Das Schülerorchester unter Paul Elgers spielte die Coriolanouvertüre und die erste Sinfonie.

An sonstigen Konzerten seien nur erwähnt das zweite Sinfoniekonzert der Staatskapelle unter Leonhardt mit der gequälten sinfonischen Dichtung: „Pelleas und Melisande“ von Arnold Schönberg, und César Francks D-Moll-Sinfonie, ein Liederabend, mit Hinze-Reinhold am Klavier, von Carl Rehfuß, der uns mit seinen gequälten, stark theatralisch angehauchten Ausdrucksmitteln etwas zu häufig vorgesetzt wird, und ein Männerchorkonzert der Vereinigten Lehrergesangvereine Weimar-Apolda unter Hugo Hartung. Dr. Otto Reuter

WIESBADEN Im Kurhaus begann die Saison mit einem Jubiläum. Man feierte unter freudiger Anteilnahme des Publikums unseres Kapellmeister H. Irmer 25jährige Zugehörigkeit zum Städtischen Orchester. Anfangs als Konzertmeister, jetzt schon seit Jahren als Dirigent der Abonnementskonzerte, daneben als Leiter der Kammermusik im Kurhaus und als Violinvirtuose — hat Herr Irmer erfolgreich gewirkt und namentlich als Dirigent es verstanden, auch die täglichen Kurkonzerte durch Aufnahme sinfonischer und wertvoller Werke anregend zu gestalten. Während einer längeren Erkrankung des Herrn Irmer hatte, als Gast, Herr Hans Winderstein einen Teil der Kurkonzerte dirigiert. Wir haben ihn auch hier vollauf schätzen gelernt. Dann gab es im Oktober eine sogenannte „Herbstwoche“: Festaufführungen im Theater und Festkonzerte im Kurhaus mit namhaften Solisten, wie Manèn, Spiwakowsky usw., und mit Gastdirigenten, wie Schillings, Abendroth usw. Den größten Erfolg unter ihnen hatte — unser einheimischer Dirigent Karl Schuricht; ich glaube, er hätte nur einem weichen müssen, aber der — hatte abgesagt: Arthur Nikisch! Im Zuge der dann folgenden „Zykluskonzerte“ brachte Schuricht als ein Hauptwerk: Bruckners grandiose neunte Sinfonie nebst dem „Te Deum“ (statt des fehlenden letzten Satzes). Namentlich das weihevolle Adagio hinterließ tiefgehenden Eindruck. Mit dem „Cäcilien-Verein“ hatte Schuricht außerdem noch prächtig gelungene Aufführungen von Wolf-Ferraris „Vita Nuova“ — ein ungemein poesievolles Werk — und von Beethovens „Missa solemnis“ veranstaltet. Auch Prof. Mannstädt mit dem Staatstheaterorchester bescherte uns ein minder bekanntes Werk: die zwar nicht übermäßig erfindungsreiche, doch geschickt gearbeitete Sinfonie C-Dur von Fel. Woyrsch; außerdem Regers Klavierkonzert, von Frau Kwast-Hodapp gespielt, — es wirkte, so gespielt, allerdings urwüchsig und bedeutungsreich —, und ein Violinkonzert von E. Dohnanj, von Karl Flesch gespielt — lebensfreudiger und einschmeichelnder als jenes Reger-Werk, dem es nur an sinfonischer Großheit, nicht an Erfindungsfrische nachsteht. Sehr freundlich berührte auch ein Streichquartett, Des-Dur von Dohnanj, welches das Würzburger „Schörg-Quartett“ im „Verein der Künstler und Kunstfreunde“ auf- und einführte: ein geist- und fantasiesprühendes Werk mit romanischem Anstrich, eine wohldurchdachte Arbeit. Lebhaft interessierte an gleicher Stelle auch Debussys klangschwelgerisches G-Moll-Quartett, welches das Stuttgarter „Wendling-Quartett“ spielte. Paul Grümmer gab ebenda einen eigenen „Celloabend“ (mit Mannstädt am Klavier): ein immerhin etwas gewagtes Unternehmen; doch fesselte der vorzügliche Künstler die Aufmerksamkeit fast unentwegt, und besonders noch durch eine neue Cellosuite von Hans Gàl: sie enthält in ihren vier Sätzen manch Eigenartiges und wohl auch Eigenwilliges in der harmonischen und rhythmischen Struktur und empfiehlt sich dabei durch melodische Reize. Ein entschiedener Erfolg. Ebenfalls im „Künstlerverein“ ließ sich der Pianist Ed. Zuckmeyer (aus Frankfurt) hören, dessen virtuos durchdringende Darlegung der Bachschen „Goldberg-Variationen“ und der Beethovenschen Sonate Op. 111 besonderes Aufsehen erregte.

Noch einige Einzelkonzerte seien erwähnt, die für unser Wiesbadener Musikleben charakteristisch erscheinen. Der seit kurzem hierher übergesiedelte Pianist F. W. Keitel — ein Abkömmling des klassischen Klaviermeisters Th. Döhler — zeigte sich als ein feinfühliger und vornehm durchgebildeter Spieler. C. Czarniawski, ebenfalls glänzender Virtuose, vielleicht noch mehr modernen Stils, gab einen „Brahms-Abend“, und ließ auch in einem „Czarniawski-Abend“ durch den

Tenor Roffmann ein Füllhorn neuer Lieder eigener Komposition ausschütten: manche tonmalerisch effektvollen Konzertlieder waren darunter. Der hier seit Jahresfrist eifrig wirkende Sänger und Gesanglehrer Georg Kalkum, widmete einen seiner Liederabende dem Komponisten Matthiesen, den wir als empfindungsreichen Lyriker kennen lernten: er bietet in seinen Liedern Stimmungsbilder von feiner Zeichnung und warmem Kolorit; Ernstes und Schwunghaftes, Zart-versonnenes, doch auch Frisches und Humorvolles, und — eine Hauptsache — fast alles ist wirklich gesanglich geschrieben. Herr Kalkum setzte seine anerkannte Kunstfertigkeit nicht vergebens für diese neuen Lieder ein. Als eine Sängerin mit edel organisiertem Mezzosopran und mit einer Vortragskunst voll wacher Geistigkeit führte sich Frau Maria Bagier hier — als an ihrem nunmehrigen Wohnsitz — ein: ihr Liederabend mit Werken von Mahler, Schönberg, Schreker usw. gewann noch besondere Bedeutung durch die Mitwirkung ihres Gatten, Herrn Dr. Bagier, als Klavierbegleiter — als Klavierpoet.

Zum Schluß folgte noch ein „Brahms-Abend" unseres „Männergesang-Vereins" unter Mannstädts Leitung: die „Rhapsodie" und Lieder (welche Lilly Haas mit ihrem weich- und warmflutenden Alt sehr zu Danke sang) und „Rinaldo" — kamen zu wohlgelungener Wiedergabe. Die schon vermerkte Anwesenheit H. Pfitzners in Wiesbaden, nützte die Kurdirektion sofort zu einen „Liederabend", für den die anmutreiche Tiny Anders-Debüser (aus Köln) gewonnen war. Ihr Vortrag wertvoller, zum Teil hier noch unbekannter Lieder von Pfitzner interessierte lebhaft; ihr Vortrag Schumannscher Lieder aber — mit Pfitzners Klavierbegleitung — das „war nun zum Entzücken gar".

Der Dezember gehörte dann Beethoven. Die neunte Sinfonie unter Mannstädt im Theaterkonzert; ein Sinfonieabend im Kurhaus unter Schuricht mit Coriolan, Eroica und Violinkonzert; „Fidelio" im Staatstheater; allerlei Kammermusik im „Künstlerverein", von Mannstädt (Klavier), Brückner (Cello) und dem hochbegabten Kölner Max Strub (Violine) dargeboten; dazu kleinere „Beethoven-Abende" aller Art — das war unsere Feier des 17.12.1870 — 17.12.1920! Prof. Otto Dorn

Neuerscheinungen

Brahms, Johs.: „Briefwechsel." 14. Bd. (Mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch und Rob. Lienau.) Herausgegeben von Wilh. Altmann. Berlin, 1920. Deutsche Brahmsgesellschaft.

Eisemann, Alex.: „Das Musikstudium. Ratgeber bei der Berufswahl." (2. gänzl. neubearb. Aufl.) Stuttgart, 1920. A. Auers Musik- und Buchverlag.

Forchhammer, Jörgen: „Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung." Leipzig, 1921. Breitkopf & Härtel.

Frings, W.: „Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk!" Ästhetische . . . Gedanken . . . Regensburg, 1920. F. Pustet.

Fröschels, Emil: „Untersuchungen über den harten und den weichen Stimmeinsatz bei Natur- und Kunststimmen." Wien, 1920. A. Hölder in Komm.

Goethes Lieder, zur Laute gesetzt von Fritz Jöde. Wolfenbüttel, 1920. J. Zwißler.

Karg-Elert, Sigfrid: „Die Grundlagen der Musiktheorie." Leipzig, 1920. Speka-Verlag.

Köster, Alb.: „Die Meistersingerbühne des 16. Jahrh. Ein Versuch des Wiederaufbaus." Halle, 1920. M. Niemeyer.

Korngold, Julius: „Deutsches Opernschaffen der Gegenwart." Kritische Aufsätze. Wien, 1921. Leonhardt-Verlag.

Neugestaltung, Die, der Musik-Akademie. Wien, 1920. Staats-Akademie für Musik u. darstellende Kunst.

Weinwurm, Rud.: „Gesangbuch für Sopran- und Altstimmen mit Rücksicht auf Lehrerinnenbildungsanstalten." 8 Hefte. VIII. Heft. 3. Aufl. Wien, 1920. A. Hölder.

Wuthmann, Ludwig: „Modulationstabellen." Hannover, 1920. L. Oertel.

Notizen

Augsburg. Der hiesige Singschuldirektor Greiner, einer der hervorragendsten Gesangspädagogen Deutschlands, lehnte eine Berufung zum Professor an der Berliner Akademie der Tonkunst mit der Spezialaufgabe, die Reform des Schulgesanges einzuleiten, ab.

Berlin. Professor Dr. Hugo Goldschmidt, der Musikhistoriker und längjährige Mitdirektor des Klindworth-Scharwenkaschen Konservatoriums, ist im Alter von 62 Jahren gestorben. Die Musikstudien, die er zuerst als Nebensache betrieben hatte, setzte er 1887 bis 1890 in Frankfurt und Breslau fort. Seine ersten Arbeiten betrafen die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und den Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges. Sein Hauptwerk ist das „Handbuch der deutschen Gesangspädagogik".

Berlin. Um der Frau Gelegenheit zu geben, sich als Organistin und Chordirigentin ausbilden zu können, soll das Institut für Kirchenmusik in Charlottenburg auch Frauen zugänglich gemacht werden. Die Räume des Instituts werden eine Erweiterung erfahren.

Bonn. In Beethovens Geburtsstadt fand eine besondere Feier statt, an der die Bonner Stadtverordneten mit den Vertretern der Behörden usw. teilnahmen. Der Oberbürgermeister von Bonn huldigte Beethoven als dem größten Sohn der Stadt. Die Versammlung begab sich daraufhin zum Beethovendenkmal, wo unter den Klängen von Beethovens „Die Himmel rühmen . . ." die preußische Staatsregierung, die Stadt Bonn, die Universität Bonn usw. Kränze niederlegen ließen. Vorher hatte die französische Besatzung einen Kranz an Beethovens Denkmal niederlegen lassen. Im Geburtshause Beethovens fand im kleineren Kreise eine kurze Gedächtnisfeier statt.

Buenos Aires. In Argentinien hat sich ein Ausschuß einheimischer Komponisten gebildet, der die Vorbereitungen für die Errichtung eines Beethoven-Denkmals in Argentinien treffen soll. Es soll 1927 zur Erinnerung an den hundertsten Todestag des großen deutschen Tondichters enthüllt werden.

Chikago. Hier hat die Oper „Re Edipo" (König Oedipus), ein nachgelassenes Werk des im Vorjahr verstorbenen Meisters Leoncavallo, einen vollen Erfolg davongetragen. Der Bariton Titta Ruffo verkörperte die Titelrolle.

Christiania. Das erste deutsche Bach-Fest in Norwegen findet im April statt. Der Cäcilienverein gibt es an vier Abenden unter Leitung von Prof. Karl Straube aus Leipzig und unter Mitwirkung von Emmi Leisner.

Dortmund. Das Presbyterium der Dortmunder Petrikirche wählte zum Nachfolger des nach 33jähriger verdienstreicher Amtszeit vom Organistenposten zurücktretenden Lehrers Herrmann den Musiklehrer am Hüttner-Konservatorium, Gerard Bunk.

Dresden. Generalmusik-Direktor Fritz Busch (Stuttgart) wurde von der Kapelle des Staatstheaters einstimmig zum Leiter ihrer sechs Sinfoniekonzerte (Reihe A) für den kommenden Winter gewählt. Fritz Busch hat die Wahl angenommen.

Dresden. Konzertmeister Ruppert Becker ist im Alter von 90 Jahren gestorben. Robert Schumann berief ihn als Nachfolger Wieniawskys nach Düsseldorf. Besonders über den Ausbruch und Verlauf der Geisteskrankheit des Tondichters wußte Becker viel Fesselndes zu erzählen. Von Düsseldorf kam er an die Frankfurter Oper. Seit drei Jahrzehnten lebte er in seiner Vaterstadt Dresden, wo er als erster Konzertmeister des von Alois Schmitt 1896 gegründeten Mozart-Vereins wirkte.

Richard Linnemann sen.

1870—1902 Leiter der Firma C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), in Leipzig. Der Verlag beging am 1. Januar d. J. die Feier seines 75 jährigen Bestehens.

Essen. Die bereits während der Sommertagung des Vereins evangelischer Kirchenmusiker von Rheinland und Westfalen angeschnittene Frage der Verschmelzung mit der Organistensektion des Rheinischen Lehrervereins und dem von Kgl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) geleiteten westfälischen Organistenverein ist während der 18. Hauptversammlung des rheinisch-westfälischen Organistenvereins durch die Vollziehung des Zusammenschlusses geklärt worden. In gleicher Sitzung, die vom Kgl. Musikdirektor Beckmann einberufen war, sprach man sich für die Gründung von Synodalvereinen aus, beantragte, daß in den evangelischen Kirchengesangvereinen von Rheinland und Westfalen die Hälfte der Vorstandssitze Kirchenmusikern zugewiesen werden möchte, mißbilligte im Interesse der Kirchenmusik und des Organistenamtes die Anstellung unzulänglich ausgebildeter Kräfte als Organisten, bzw. deren Stellvertreter, und sprach sich für eine gerechte Erhöhung des Gehalts aus. Rektor August Große-Weischede (Bochum) wurde anläßlich seines 50jährigen Organistenjubiläums zum Ehrenvorsitzenden des Verbandes ernannt. Seine Stelle als 2. Vorsitzender übernahm Kgl. Musikdirektor Goltschneider (Dortmund). Innerhalb des Vorstands wurde eine Arbeitsgemeinschaft gebildet.

Koburg. Im Alter von 86 Jahren verstarb der frühere Hofkapellmeister August Langert, der auch als Opernkomponist Erfolge zu verzeichnen hatte.

Köln. Hier fand in der Reinoldikirche ein „Marteau-Konzert" statt. Die Werke des Komponisten (für Orgel Op. 23 Nr. 3 und Op. 27) fanden großes Interesse. Marteau selbst spielte Werke von Bach und den Violinpart seines Op. 27. Mitwirkende waren das Ehepaar Emma Lampert-Wolff und Hans Lampert aus Köln.

Kopenhagen. Im Musik-Konservatorium wurde die Urschrift von Rossinis „Barbier von Sevilla" aufgefunden. Der Fund ist bedeutungsvoll, weil die Handschrift eine Ouvertüre enthält, die Rossini später verworfen und die unbekannt geblieben ist.

Leipzig. Das Leipziger Stadtmuseum hat zu Weihnachten eine Leipziger Theater-Ausstellung eröffnet, die einen Ueberblick über die Entwicklung des Stadttheaters von 1766 bis 1890 bietet. Die Grundlage der Ausstellung bildet die Sammlung des Stadtrats Paul Cichorius, dem es gelungen ist, etwa 1700 Bildnisse aller Leipziger Direktoren und Spielleiter, Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen sowie der Gäste zu sammeln. Zu diesen Bildnissen gesellen sich Bilder des Alten und des Neuen Theaters, Theaterzettel der ersten „Faust"- und „Jungfrau"-Aufführungen, der Uraufführung des Oberon, der ersten Gesamtaufführung des „Ringes" u. a., ferner eine reiche Literatur an Flug- und Streitschriften. Von hohem Interesse ist auch die zweite Abteilung, in der Dekorations- und Kostümentwürfe gezeigt werden. Es bietet einen hohen Reiz, sich in diese bedeutenden künstlerischen Arbeiten zu vertiefen.

Leipzig. Die bekannte Musikalienhandlung P. Pabst, Leipzig, konnte am 1. Januar auf ihr 50jähriges Bestehen zurückblicken.

Leipzig. Erwin Lendvai hat bei Simrock ein Männerchorwerk a cappella unter dem Titel „6 Minnelieder" nach alten Minnedichtungen erscheinen lassen, dessen Uraufführung Ende Januar in Erfurt durch den Männergesangverein (Joseph Thienel) stattfinden wird.

Meiningen. Der seitherige verantwortliche Schriftleiter des „Meininger Tageblatt", Rolf C. Cunz, der bis zum November 1918 an der „Weser-Zeitung" in

Bremen verantwortlich tätig gewesen ist, wurde ab 1. Februar 1921 als Leiter des Feuilletons, erster Opern-, Schauspiel- und Konzertkritiker nach Braunschweig an die bekannte „Braunschweigische Landeszeitung" verpflichtet und scheidet mit Ablauf des kommenden Monats von Meiningen.

München. Heinrich Laber dirigierte hier mit großem Erfolg zwei Orchesterkonzerte der Münchener Theatergemeinde.

Nürnberg. Das deutsche Tonkünstlerfest 1921 findet, nach einer Entscheidung des Allgemeinen Deutschen Musikervereins, vom 6. bis 11. Juni in Nürnberg statt. Der Stadtrat von Nürnberg hat als erster 10 000 Mark Zuschuß bewilligt. Als Festdirigenten kommen Heger und Scharrer in Betracht, soweit die bedeutenden Komponisten ihre Werke nicht selbst dirigieren werden. Das vorläufige Programm enthält zwei Orchesterkonzerte, zwei Kammermusikabende, ein Streichkonzert und eine Festoper.

Nürnberg. Der Erste Kapellmeister des Stadttheaters, Robert Heger, ist nach München an das Nationaltheater gerufen worden, um neben Bruno Walter die dortige Oper zu leiten.

Paris. Wagners „Walküre" wurde an der Großen Oper mit ungeheurem Erfolg aufgeführt.

Plauen. Wie wir hören finden am 22. und 23. Januar in Plauen drei musikalische Veranstaltungen statt, bei welchen ausschließlich Werke von Henri Marteau unter Mitwirkung des Meisters in folgender Reihenfolge zur Aufführung gelangen: Am 22. Januar Kammerkonzert, Streichquartett Nr. 3 Op. 17, Chaconne für Bratsche und Klavier Op. 9, Bläserserenade Op. 20, 6 Lieder Op. 28, 5 Kapricen aus Op. 25. Am 23. Januar, vormittag, Kirchenkonzert, Präludium und Fuge aus Op. 23 Nr. 2 für Orgel, 2 Gesänge für Sopran mit Orgel Op. 29, Fantasie für Violine und Orgel Op. 27, 3 Kinderchöre Op. 16, Passacaglia für Orgel Op. 23 Nr. 1. 23. Januar, abends (Stadttheater), Introduzione a Fuga für Orchester Op. 23 Nr. 3, Violinkonzert Op. 18, Uraufführung der einaktigen Oper „Meister Schwalbe" Op. 26.

Prag. Am 26. Dezember 1920 ist hier im Alter von 86 Jahren der Pianist Jakob Virgilius Holfeld gestorben.

Am ersten Weihnachtsfeiertage wurde hier im Palais „Lucerna" durch die „Šaksche Philharmonie" ein neuer, für 2000 Personen Raum bietender Konzertsaal eröffnet. Leider ist der neue Saal ohne Konzertorgel, so daß er als modernen Konzertanforderungen entsprechend nicht bezeichnet werden kann.

Stuttgart. Während einer Beethoven-Morgenfeier im Landestheater, bei der zwischen den Darbietungen des Orchesters Paul Bekker aus Frankfurt zu sprechen geladen war, kam es zu einer Störung durch einen Besucher, der gegen die Wahl des Redners aus nationalen Gründen Einspruch zu erheben versuchte. Ein mit Bekker sich beschäftigender, sehr scharfer Artikel der hiesigen „Süddeutschen Zeitung" hatte ohne Zweifel aufreizend gewirkt. Der Intendant trat rasch auf den Plan und schritt beruhigend ein. Von Bekker beauftragt, konnte er mit aller Bestimmtheit die Behauptung entkräften, der angegriffene Musikschriftsteller sei Jude. Die Feier verlief im übrigen in würdiger Weise.

Weener a. E. Hier wurde eine durch die Polaks Holländische Nährmittelfabrik gegründete Lesehalle eröffnet. Zu den Beständen dieses Institutes zählen auch Musikalien und Bücher über Musik.

Wien. Hier starb im Alter von 77 Jahren der bekannte Ästhetiker und Musikhistoriker Dr. Th. Helm. Er entstammte einer Wiener Gelehrtenfamilie, studierte zuerst die Rechte und wollte sich dem Staatsdienst widmen. Aber schon 1867 wendete er sich der Musik zu, promovierte zum Dr. phil. und wurde als Lehrer für Musikgeschichte an die Horak-Schulen berufen. Viele Jahre hindurch war Helm Musikkritiker der „Deutschen Zeitung" und ein gern gelesener Mitarbeiter zahlreicher Fachzeitschriften. Durch Jahrzehnte redigierte er in zuverlässigster Weise den Frommeschen Musikkalender. Sein Hauptwerk ist in C. F. W. Siegels Verlag in Leipzig erschienen und führt den Titel „Beethovens Streichquartette. Versuche einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhang mit ihrem geistigen Gehalt." Das Buch gibt in einem Anhang eine wertvolle Übersicht über die zeitgenössische Quartettliteratur. Seine Erinnerungen an die miterlebte große Wiener Musikepoche hat er in einer „50 Jahre Wiener Musik" betitelten und im „Merker" erschienenen Artikelserie niedergelegt. Dr. Helm ist als einer der ersten öffentlich für Wagner und Bruckner eingetreten. Bis 1920 berichtete Helm auch für die Zeitschrift für Musik.

Wien. Eine bisher vollständig unbekannte Partitur Gustav Mahlers ist im derzeit im Besitze der Schwester Mahlers befindlichen Nachlaß aufgefunden worden. Wie Dr. E. Bienenfeld im „N. W. Journal" berichtet, handelt es sich um eine siebzig Partiturseiten umfassende Komposition, die einen bisher noch nicht veröffentlichten ersten Teil des „Klagenden Liedes" bildet. Es ist interessant, daß diese von Mahler selbst aus unbekannten Gründen nicht zum Druck beförderte Komposition im Text die ganze episch erzählte Begebenheit des Brudermordes enthält, von dem in den beiden anderen Teilen nur in dunklen Anspielungen die Rede ist. Thematisch und motivisch hängen alle drei Abschnitte der Komposition aufs innigste zusammen. Mahler hatte das „Klagende Lied" in der vollständigen dreiteiligen Fassung im Jahre 1882 als Bewerber um den Beethovenpreis eingereicht; dieser ist ihm bekanntlich verweigert worden.

Wiesbaden. Die Kurverwaltung hat den durch seine erfolgreichen eigenen Konzerte in Wien, München und Berlin bekannt gewordenen früheren Konzertmeister des Wiener Tonkünstlerorchesters Francis E. Aranyi als Konzertmeister (Solist) für ihr Orchester verpflichtet. Wie uns berichtet wird, war das Einführungskonzert, in welchem der Künstler das Tschaikowsky-Konzert spielte, ein durchschlagender Erfolg für ihn bei Presse und Publikum.

Wimborn. Alte Kirchenmusik von William Byrd aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth von England, ist in der Universität des Wimborner Münsters bei einer Inspektion entdeckt worden.

Schriftleitungsvermerk

Die Veröffentlichung des Ergebnisses des „Wettbewerb für kleine Kompositionen" (bis zu 40 Takten) erfolgt im zweiten Februarhefte.

★

Es bedarf keiner besonderen Erwähnung, daß wir stets bestrebt sein werden, die Zeitschrift regelmäßig pünktlich am 1. und 16. jedes Monats erscheinen zu lassen. Von Mahnungen in dieser Angelegenheit bitten wir künftighin absehen zu wollen. Die Verspätung in der Ausgabe der beiden Januarhefte wurde durch technische Schwierigkeiten und die Feiertage hervorgerufen.

★

Diesem Hefte liegt ein Programm mit Analyse des am 28. Januar in Berlin stattfindenden modernen Orchester-Abend (Dirigent Hanns David) bei.

★

Unverlangte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Umschlag und Rückporto beigefügt sind

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

W. A. Mozarts Klavierkonzerte

in der Edition Steingräber

Nr. 576 A dur ⟨Köchel Nr. 488⟩ ⟨Mertke⟩ 6.30
„ 279 B dur ⟨K. 450⟩ ⟨Mertke⟩ 5.60
„ 2252 B dur ⟨K. 595⟩ ⟨Hinze Reinhold⟩ 7.70
„ 2189 B dur ⟨K. 595⟩ ⟨Rößler⟩ 7.70
„ 561 C dur ⟨K. 467⟩ ⟨Bischoff⟩ .... 7.—
„ 1939 C dur ⟨K. 503⟩ ⟨Rehberg⟩ 6.30
„ 563 C moll ⟨K. 491⟩ ⟨Bischoff⟩ 5.60
„ 569 D dur ⟨K. 537, Krönungskonzert⟩ ⟨Rehberg⟩ ... 6.30
„ 278 D moll ⟨K. 466⟩ ⟨Kullak⟩ 6.30
„ 562 Es dur ⟨K. 482⟩ ⟨Bischoff⟩ 7.70
„ 565 Es dur ⟨K. 365, Original für 2 Klaviere⟩ ⟨Mertke⟩ 7.—
„ 1566 Es dur ⟨K. 271⟩ ⟨Rehberg⟩ 6.30
„ 1671 F dur ⟨K. 242, Original für 3 Klaviere⟩ ⟨Engelke⟩ 5.60
„ 564 Konzert-Rondo, D dur ⟨Mertke⟩ 3.50
„ 573 Sonate, D dur ⟨K. 448, Orig. f. 2 Klav.⟩ ⟨Rehberg⟩ 7.—
„ 1723 Sonate, F dur ⟨K. 280⟩ ⟨2. Klavier von Klammer⟩ 3.50

Besondere Vorzüge: Großes Konzertformat mit unterlegtem 2. Klavier als Ersatz des Orchesters. Zur Aufführung sind 2 Exemplare nötig.

Kadenzen zu den Mozart-Klavierkonzerten

Nr. 1441 Kadenzen zu dem Konzert D moll ⟨Bergell, op. 21⟩ 2.10
„ 407/13 Kadenzen ⟨Winding⟩ zu den Konzerten D moll, C dur, Es dur, C moll, A dur, B dur, D dur ⟨Krönungskonzert⟩ .... à 2.10

Preise einschließlich aller Zuschläge.

VERLAG VON C. F. KAHNT, LEIPZIG

MAHLER

VI. Symphonie A moll

für großes Orchester

Orchestermaterial nach Übereinkunft / Kleine Partitur M. 10.— n.
Klavier-Auszug 4 händig M. 12.— n. / Führer M. —.30 n.

Lieder für eine Singstimme mit Klavier oder Orchester

Wunderhorn-Lieder

1. Revelge .... h., m., t. je M. 2.—, O.-P. M. 6.—, St. M. 12.—
2. Der Tamboursg'sell .... „ „ „ „ 1.80, „ „ 4.50, „ „ 9.—

Rückert-Lieder

3. Blicke mir nicht in die Lieder .... h., m., t. je M. 1.20, O.-P. M. 3.—, St. M. 4.80
4. Ich atmet einen linden Duft .... „ „ „ „ 1.20, „ „ 2.—, „ „ 3.60
5. Ich bin der Welt abhanden gekommen. „ „ „ „ 1.50, „ „ 3.—, „ „ 5.—
6. Um Mitternacht (auch mit Orgelbegl.) „ „ „ „ 1.50, „ „ 3.—, „ „ 9.—
7. Liebst du um Schönheit .... „ „ „ „ 1.20, „ „ 3.—, „ „ 4.80

Kindertotenlieder

Von F. Rückert

1. Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n!
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen.
3. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein.
4. Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen.
5. In diesem Wetter, in diesem Braus.

Hoch und mittel je M. 4.— n.
Orchester-Partitur M. 12.—, Orchester-Stimme M. 20.— n.

Auf alle Preise Teuerungszuschlag besonders

Alleiniger Verleger für alle Länder
C. F. KAHNT, LEIPZIG, NÜRNBERGER STR. 27

NEUE LIEDER UND GESÄNGE

im Verlage von
F. E. C. LEUCKART IN LEIPZIG

Mark

Chelius, Oscar von, op. 25. Heimkehr 1.20
op. 26. Drei Gedichte von Louise v. Mentz.
1. Der dunkle Flecken 1.20
2. Zwei Wanderer 1.20
3. Dein Alles .... 1.—

Ehrenberg, Carl. Verliebt. Hoch und tief .... je 1.—

Gretscher, Philipp, op. 99. Nur das Eine! .... —.80
op. 101. Heimkehr .... —.80

Kahn, Robert, op. 65. 1. Der Wächter .... —.80
2. Der Brief 1.20
3. Erinnerung .... 1.—
4. Das Haus am Wege .... 1.—
5. Das Glück .... —.80
6. Herbstesfrühling .... 1.—
7. Mädchenlied .... —.80
8. Stummer Abschied .... —.80
9. Der Bergsee .... —.80
10. Der Bergbach .... 1.—

Kowalski, Max, op. 7. Drei Balladen von C. F. Meyer.
1. Das Hugenottenlied .... 1.—
2. Der Ritt in den Tod 1.20
3. Die Gaukler 1.80
op. 8. Drei Gedichte von Martin Greif.
1. Vor der Ernte. Hoch und tief .... je —.80
2. Abendklänge. Hoch und tief .... je —.80
3. Nachtgefühl. Hoch und tief .... je —.80

Krauß, Clemens. Acht Gesänge nach Gedichten von R. M. Rilke .... kplt. 4.—
Einzeln:
1. Das war der Tag der weißen Chrysanthemen. 1.20
2. Manchmal geschieht es in tiefer Nacht ...... 1.—
3. Gehst du außen die Mauern entlang 1.20
4. Im flachen Land war ein Erwarten 1.20
5. Der Abend ist mein Buch .... 1.—
6. Und reden sie dir jetzt von Schande .... 1.—
7. Wie eine Riesenwunderblume prangt von Duft die Welt .... 1.—
8. Herbst 1.20

Künneke, Eduard, op. 6. Selene an Endymion, Konzertarie .... 2.—

Mendelssohn, Arnold, op. 60. 1. Lied des Schmiedes. 1.—
2. Die Verschmähte .... 1.—
3. Zigeunermusik .... 1.—
4. Lied in der Nacht .... 1.—
5. Das goldene Kalb .... 1.—

Scharwenka, Xaver, op. 88. Acht Gesänge für eine mittlere Singstimme, Heft I, II .... je 2.50

Würz, Richard. 1. Es war zur blüh'nden Maienzeit. 2. Frühlenz. 3. Frühlingsabend. 4. Frühlingsfeier. 5. Höre auf nun, Liebster. 6. In die weite Ferne. 7. Liebe. 8. Liebesspruch. 9. Schlaflied für mein Kind. 10. Schlumm're, Mädchen, schlumm're ein. 11. Schwalbenlied. 12. Seliger Tod. 13. Wärst du ein Bächlein. 14. Wenn's die Bäume könnten klagen. 15. Wie Kinderträume ziehen die Wolken. Hoch und tief .... je 1.—

Zu diesen Grundpreisen kommt der jeweilige Teuerungszuschlag.

Auswahlsendungen meines reichhaltigen Liederverlages bitte zu verlangen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 3 | *Leipzig, Dienstag, den 1. Februar* | 1. Februarheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1902 S. Jadassohn † / 2. 1594 G. P. da Palestrina † / 3. 1809 F. Mendelssohn-Bartholdy * / 5. 1907 L. Thuille † / 6. 1818 H. Litolff * / 7. 1823 Richard Genée * / 8. 1742 A. E. M. Grétry * / 9. 1760 Joh. Ladisl. Dussek * / 10. 1843 Adelina Patti * / 12. 1894 H. von Bülow †; 1896 Ambr. Thomas † / 13. 1883. R. Wagner † / 14. 1857 M. Glinka †

Bei Jaques-Dalcroze in Hellerau

Von Hans Kappler

Carl Ludwig Schleichs These, daß im Rhythmus eine Art Kompromiß zwischen Kraft und Widerstand, ein harmonisches Spiel von Energieentfaltung und Hemmung zustande kommt, läßt sich mit Leichtigkeit auf die künstlerische Idee übertragen, die in der Bildungsanstalt Jaques-Dalcrozes ihren Ausdruck findet. In jedem der jugendlichen Menschenkörper, die sich hier zu einer idealen Gesamtheit einen, wirkt die Aktivität der Kraft auf der einen Seite und die Elastizität der Materie auf der andern. Das Ergebnis dieser Wechselwirkung zwischen Stoff und Widerstand aber ist der Rhythmus.

Für jeden Ahnungsvollen verbergen sich im Rhythmus letzte, tiefste Geheimnisse. Er ist der unversiegbare Quell, aus dem die Ströme des Lebens stets aufs neue geboren werden, des Lebens, das uns in den ewigen Gesetzen der Weltensonnen ebenso sieghaft entgegentritt wie im Lebenskampf des Glockentierchens, somit auch uns Menschen in seinen kraftspendenden Ring einschließt.

Rhythmus, dieses Gesetz der ewigen Wiederkehr, beherrscht unser Leben vom Uranfang aller Zeiten her im Schlafen und Wachen, in Ebbe und Flut, in Sommer und Winter, Samen und Ernte, Haß und Liebe, Tag und Nacht.

So dürfen wir im Rhythmus auch den ursprünglichsten künstlerischen Ausdruck erblicken. Er bildete sich heraus, unbewußt, als eine Regelung der Arbeitsbewegungen etwa bei den Ruderern oder Dreschern oder anderen gemeinschaftlich Arbeitenden als Aufruf oder Lied.

Karl Bücher hat in seiner Schrift „Arbeit und Rhythmus" den Nachweis erbracht, daß am Anfang aller menschlichen Betätigung Arbeit, Spiel und Kunst standen, geeint durch den Rhythmus. Im Laufe der Zeiten gestaltete dieser sich zu einem Menschheitserzieher, der so den Grund zur sozialen Arbeit, aber auch zur sozialen Freude legte.

Isadora Duncan hat als erste dieser Freude dadurch die Wege geebnet, daß sie unserer Zeit die Augen für die Schönheit rhythmischer Bewegungen öffnete und eine Fülle von Anregungen zur Weiterentwicklung bot.

Der Mann aber, auf den die Tat wartete, trat auf den Plan, als die Zeit vollendet war. Es ist das unbestrittene Verdienst der Gründer der Gartenstadt Hellerau, der Brüder Dr. Wolf und Harald Dohrn, die Bedeutung des Werkes Jaques-Dalcrozes erkannt, ihm den Boden bereitet und damit den ersten Schritt getan zu haben, den Rhythmus gewissermaßen zu einer sozialen Einrichtung zu erheben. Das geschah im Jahre 1911.

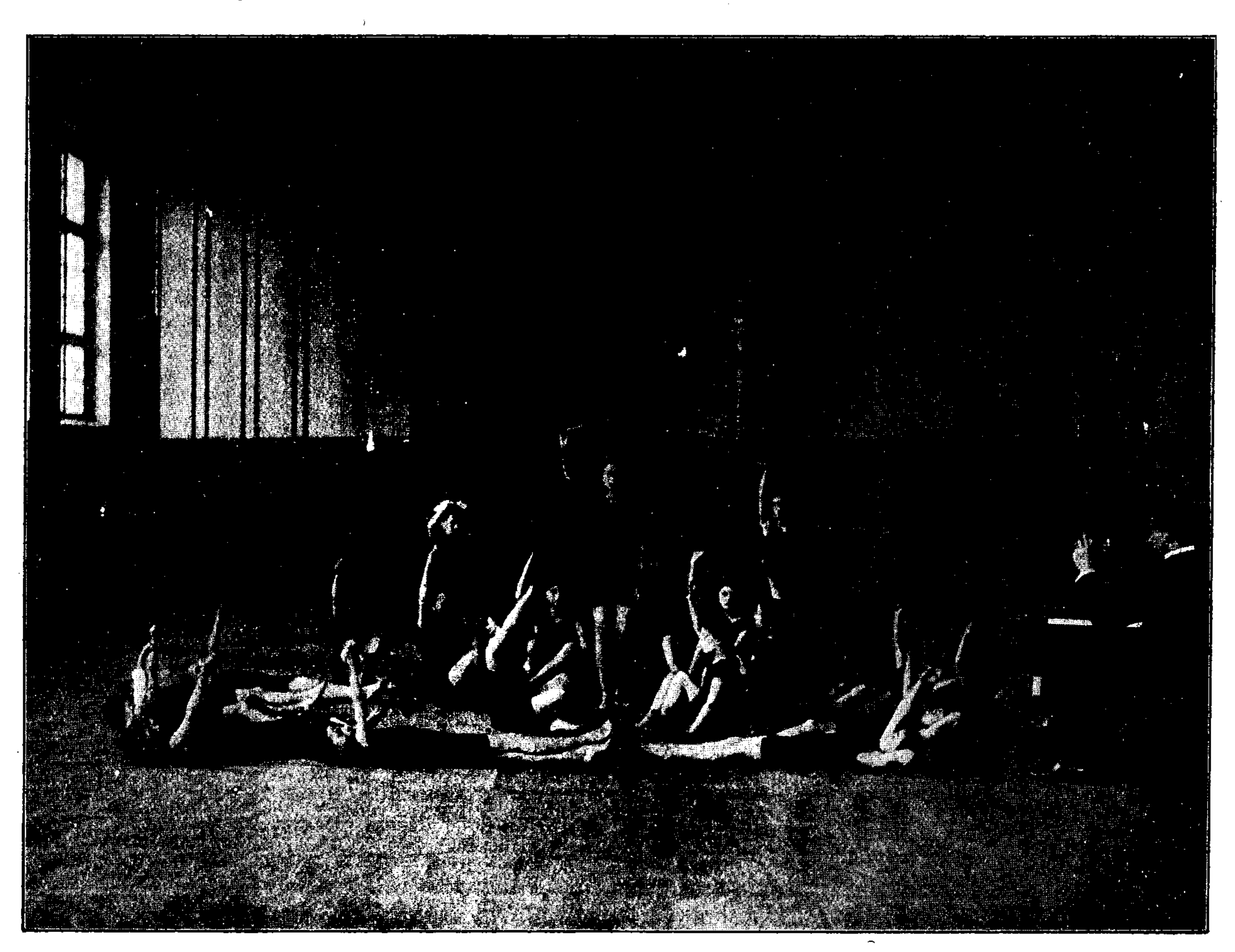
Dalcroze hat also das seltene Glück gehabt, in den beiden genannten Brüdern Dohrn kongeniale Naturen zu finden, die seine Ideen fast vorbehaltlos zu den ihren und damit aus Hellerau das machten, was weit über Deutschlands Grenzen hinaus seinesgleichen sucht, in Deutschland selbst aber bei weitem noch nicht genug gewürdigt wird.

Jaques' Verdienst ist es, den Rhythmus als ein Bildungselement unseres Lebens neu entdeckt und die Methode seiner Wiedereinführung geschaffen zu haben. Heute ist sein Werk fest gegründet, ein Markstein gleichzeitig für die von neuem Geiste durchdrungene Renaissance des antiken Festgedankens.

Es ist erstaunlich, wie wenig bisher, wie schon gesagt, der Kunstgedanke Helleraus zu den Gebildeten, geschweige denn ins Volk gedrungen ist. Einen Hauptteil der Schuld trägt daran freilich der Krieg. Mit scharfem Schnitt griff er ein, als die Entwicklung der Bildungsanstalt der Blüte mächtig entgegendrängte. Nun er aber vorüber ist, beginnt neues Leben sich zu regen; der Funke, der nicht erloschen war, ist wieder aufgeglüht zur Flamme begeisterten und begeisternden Kunstschaffens, und der Ruhm Helleraus, so jung er ist, wächst der Reife eilend entgegen.

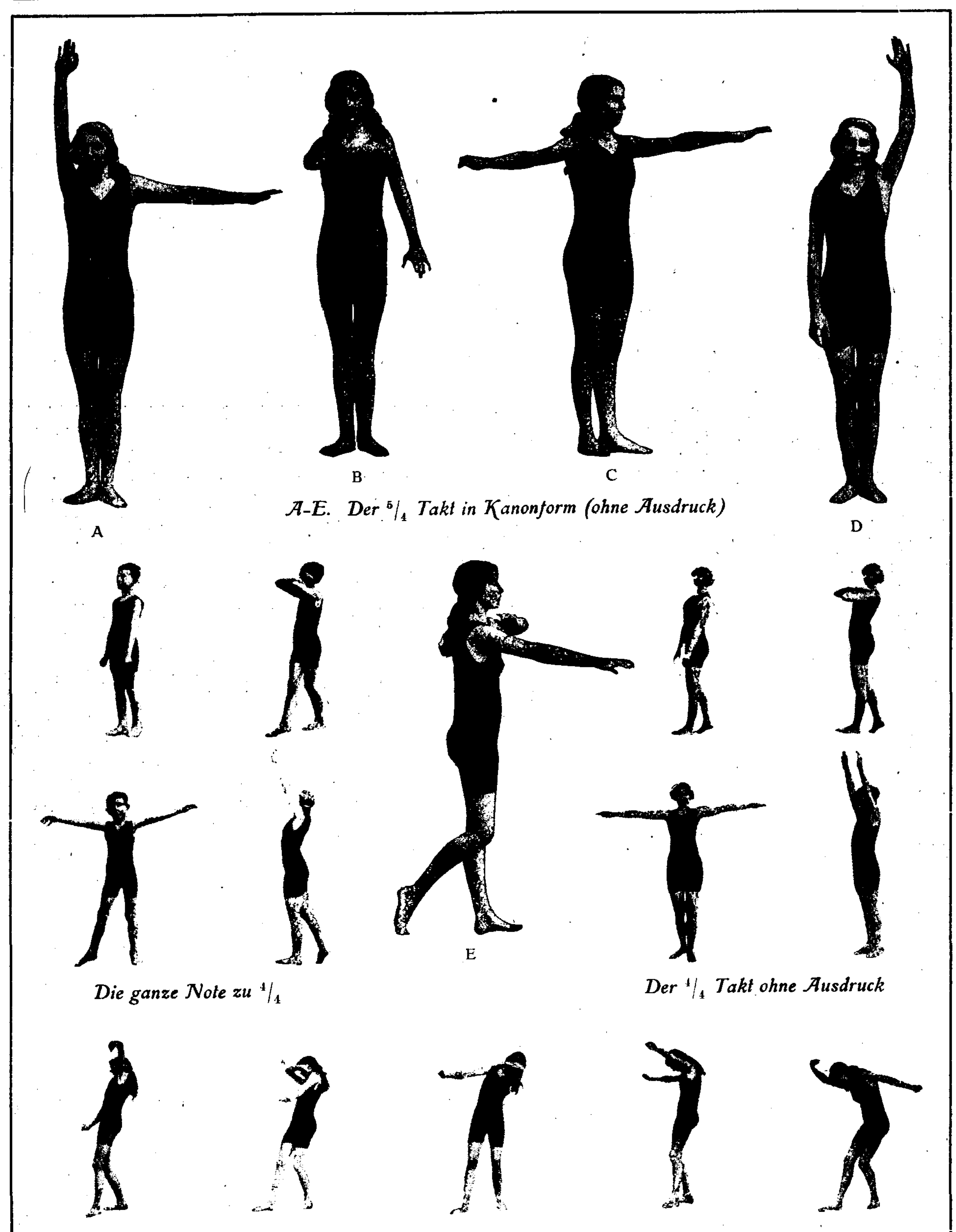
Der Begriff des Hellerau von heute ist durch das Wort allein nicht leicht zu vermitteln; er muß erlebt werden. Das aber steht von vornherein unzweifelhaft fest, daß hier ein Wunderbares seine Erfüllung gefunden und daß das gesamte Kunstleben unserer Zeit nichts Ähnliches ihm an die Seite zu stellen hat.

Denen, die Hellerauer Kunst und Kultur nur vom Hörensagen kennen, ist der Begriff von Wesen und Ziel der Bildungsanstalt für Rhythmus verschlossen. Man lerne dort „tanzen“, ist die landläufige Ansicht. Wenn man unter Tanz das in jedem Menschen mehr oder weniger lebhaft wirkende Bedürfnis erkennt, seelische Regungen auf besondere Weise zu materialisieren, so trifft sie das rechte. „Die Tanzkunst“, sagt Richard Wagner, „ist die realste aller Künste. Ihr Stoff ist der Mensch selbst.“ Wagner meint hiermit nicht den Kunsttanz, sondern vielmehr den Tanz, wie das Volk, wie insbesondere Naturvölker ihn pflegen.



Taktieren

Eine Aufführung der Jaques-Dalcrozeschule ist immer ein künstlerisches Erlebnis. Offenbarungen edelster Art empfängt unsere Seele, wenn wir wundervoll abgerundete Bewegungen aus der

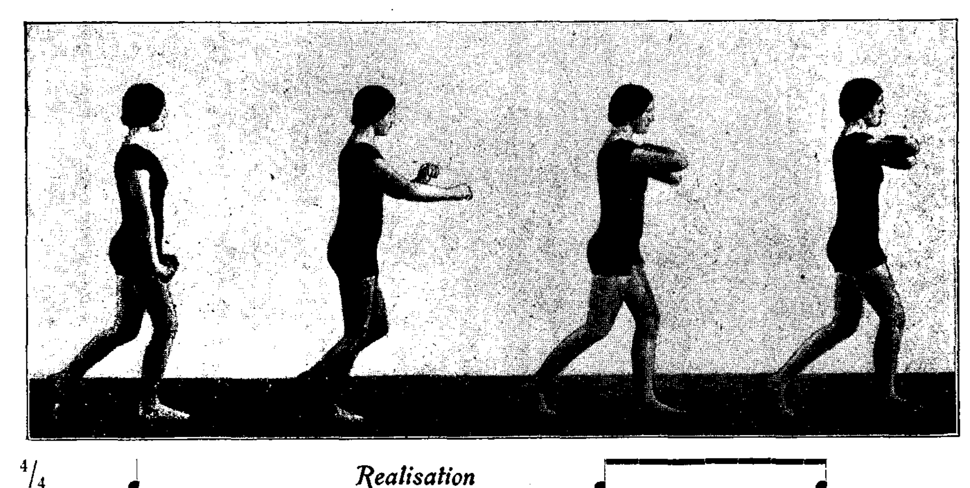


A–E. Der $^{5}/_{4}$ Takt in Kanonform (ohne Ausdruck)

Die ganze Note zu $^{4}/_{4}$

Der $^{4}/_{4}$ Takt ohne Ausdruck

Der $^{4}/_{4}$ Takt mit Ausdruck



4/4 ♩ *Realisation* ♫

Musik fast im Wortsinn herauswachsen sehen, wenn uns bewußt wird, wie jeder musikalische Zeitwert in eine körperliche Bewegung sich umsetzt, wenn wir staunend erkennen, wie ein höchstausgebildetes Gehör die Voraussetzung für diesen musikalisch beseelten Tanz schafft, ja wie diese Gehörbildung hinführt zu Verständnis und Genuß irgendeiner Tönschöpfung und damit zur Grundlage einer harmonischen Durchbildung der gesamten Persönlichkeit sich gestaltet.

Hier wird der Körper zum reingestimmten Instrument einer rhythmischen und plastischen Kunstausübung; eine Erkenntnis, die einem Tonschöpfer künftiger Tage wertvollste Perspektiven auftut.

Wir können und dürfen unsere Augen der Tatsache nicht verschließen, daß unsere heutige gute Musik im Grunde rhythmusarm ist, daß sie die Macht des Rhythmus bei weitem nicht genügend auszunützen versteht, obwohl ihr bewußt sein müßte, daß sie erst durch die Wirkungsfähigkeit des Rhythmus eigentlichen Lebensausdruck und Lebensberechtigung gewinnt[1]). Dürfte es doch kaum ein Kinderspiel geben, daß mit der Musik nicht eine rhythmische Betätigung verbände. Was ist Musik denn anderes als die Magie der Klänge und Rhythmen, die den Menschen die Tiefen ihres eigenen Seins erschließt? Und so läßt immer erst die Rhythmisierung eine Bewegung künstlerisch wirkungsvoll werden.

Hier dürfte die Frage berechtigt sein, wie es zur Zeit immer noch fast allgemein um die musikalische Erziehung überhaupt steht. Stellt diese nicht zumeist den Ausdruck der Sorge um den Inhalt voran und die mechanische Ausübung über die Ausbildung der eigentlichen musikalischen Fähigkeiten? Erhebt sich nicht das Können vielfach über die Kunst? Vorenthält sie nicht häufig dem Schüler das Vermögen, mit den Ausdrucksmitteln der Musik selbständig seine eigenen Gedanken auszusprechen? Ist aber nicht dazu nur der fähig, der die Elemente, also Noten, Akkorde und Rhythmus völlig beherrscht, der musikalisch ist im umfassendsten Sinne?

Es ist Dalcroze nachzurühmen, einen gangbaren Weg zur Erziehung des musikalischen Menschen gefunden zu haben, der imstande ist, nach Rhythmus und Gehör die in ihm klingende Musik zu manifestieren. In der Tat ist jene Fertigkeit der Schüler und Schülerinnen erstaunlich, die schwierigsten rhythmischen Verbindungen auf Grund eines feinstentwickelten Gehörs auszuführen, erstaunlich die Disziplinierung ihrer Empfindungen und die Übung ihrer Impulse. Es wird uns gezeigt, daß es darauf ankommt, Musik und Geste in ursächlichen Zusammenhang zu bringen, beide organisch zu einem naturgemäßen Ausdrucksmittel zu entwickeln. Dieser



2 gegen 3 (rechter Arm 3)

[1]) Im Gegensatz zur musikalischen Schundliteratur (Operette, Posse, Fox-trott) usw., die aber eben vermöge ihrer ausgeprägten rhythmischen Gestaltung im Volke so festen Fuß fassen konnte.



𝅗𝅥 *Realisation*

Dualismus einer durch die Musik bedingten Bewegung ist der Grundstein des gesamten Lehrgebäudes, das Jaques-Dalcroze errichtete. Er konnte sich dabei auf die These Lussys stützen, daß jedweder musikalische Ausdruck physiologisch begründet sei. Es müsse also, folgerte Dalcroze, möglich sein, die zeitliche Bewegung der Musik in eine räumliche des Körpers umzuwerten. Auf dieser Annahme baute er im Jahre 1904 das Alphabet seiner neuen Wissenschaft auf.

Die Methode ist dreigliedrig. Sie besteht in rhythmischer Gymnastik im engeren Sinne, d. h. in einer Erziehung des Muskel- und Nervensystems dahingehend, daß es zur Ausführung jeder beliebigen rhythmischen Bewegung fähig ist. Dazu tritt die Gehörbildung, die das Ohr für Musik aufnahmefähig macht und als letztes die musikalische Plastik oder Improvisation.

Diese drei Glieder des Unterrichts laufen aber nicht nebeneinander her, sondern gehen, eins das andere bedingend, ineinander über und sind als eine organische Einheit untrennbar miteinander verbunden.

Was an der Methode Dalcrozes besonders wertvoll erscheint, ist die Sorgfalt, die der Ausbildung des Willens gewidmet wird. Mit ihr hält Schritt die Erziehung zum inneren Hören als der Grundlage für die körperliche Darstellung musikalischer Zeitwerte, die eine derartige Übung erfährt, daß sie automatisch wirkt. Ja, die Steigerung dieser Übung setzt den Schüler sogar instand, ein neues Rhythmusgebilde bereits aufzunehmen, während er das vorher aufgenommene noch verarbeitet.

Die besondere Mühe des Lehrers gilt außerdem der Ausbildung der Fähigkeit, die Glieder völlig unabhängig voneinander zu gebrauchen, sowohl im Hinblick auf den Kraftaufwand als auch auf die Schnelligkeit. Man muß selbst gesehen haben, wie beispielsweise der rechte Arm sich im Dreiviertel-, der linke im Viervierteltakt bewegt, während die Füße im Fünfvierteltakt gehen und der Kopf in derselben Zeit zwei Viertel nickt, um die Möglichkeit einer derartigen Schulung überhaupt zuzugeben und zu begreifen.

Ihren Höhepunkt erklimmt dieselbe damit, daß sie den Körper befähigt, einen mehrstimmigen Kontrapunkt in rhythmische Bewegungen der verschiedenen Glieder umzuwerten. Das ist dann im wahrsten Sinne erlebte Musik; das ist Musik als Ausdruck. Möglich wird diese Höchstleistung aber nur dann, wenn durch eine planmäßige Ausbildung des Tonbewußtseins und solideste musikalische Kenntnisse, mit einem Worte: durch ein enges Verhältnis zur Musik der Grund gelegt ist.

Man könnte versucht sein, die Methode Jaques Dalcrozes zur Idee der Arbeitsschule in Parallele zu stellen, denn wie diese erstrebt sie eine Abkehr vom rein Intellektualisti-



2 gegen 3 (linker Arm 2)

schen. Es kann gesagt werden, daß ihre Ziele ebenso auf eine Versinnlichung des Geistigen, wie auf eine Vergeistigung des Sinnlichen gerichtet seien. Das Medium dabei, das seelische Prinzip, ist der Rhythmus. Das Ergebnis ist Expression.

Der sinnfälligste Ausdruck jenes Rhythmus ist das steinerne Lehrgebäude selbst. Weithin sichtbar ist es auf die Anhöhe gestellt, ein Zeuge neuer baukünstlerischer Ideen und ein Symbol des Kunstgedankens, der seine Räume erfüllt, ein Zweckbau edelster Art.

Wir treten in den Festsaal ein und finden uns in einem Raum, der ebenso wie die Fassade des Hauses die Kunstgesetze der Symmetrie, des Rhythmus, des Gleichgewichts, der Ruhe und der Geschlossenheit zu vornehmster Harmonie eint. Kein Schmuck lenkt das Auge ab in diesem feierlichen Schweigen. Schrägan steigen die Reihen der Sitze für die, die sich hier zu Stunden erlesensten Genusses zusammenfinden und sich durch ihn zu einer organischen Einheit mit dem Schönsten verschmolzen fühlen, dessen das Auge zu sehen fähig ist. Drei Seelen klingen in dieser Idealschöpfung eines Festsaales in gleicher Stärke zu einem Dreiklang von höchster Reinheit zusammen: die des Raumes, des Lichts und der Schönheit des menschlichen Körpers.

Es ist eine beschämende Tatsache, daß den allermeisten Menschen trotz einem Dieffenbach und Fidus der Sinn für die Schönheit des eigenen Körpers noch immer nicht erschlossen ist. Hier tragen Unterlassungssünden die Schuld, deren Sühne die Aufgabe kommender Generationen sein wird.



Die vier Tanzenden

Hellerau ist die verlebendigte Fidus-Idee. Hier feiert der mit einem knappen Übungsanzug bekleidete jugendliche Körper Triumphe der Schönheit. Hier gewinnt die Wahrheit Leben, daß die Träger dieses ungehinderter Freiheit sich erfreuenden Körpers seelisch reiner sind als mancher Tugendbold im Gewande der letzten Mode.

Das Alter der Schüler und Schülerinnen ist sehr verschieden. Von den Sechsjährigen bis zu den reifen Erwachsenen sind alle Stufen vertreten. Verschiedenheit besteht aber auch in der seelischen Veranlagung der Zöglinge, wie das nicht anders

sein kann. Da sind allzu Empfindliche, die immer gleich mutlos sind, allzu Erregte, die durch Übereifer sich schädigen, und allzu Vertrauensselige, die durch Hochmut ihr Feingefühl schwächen. Für jede Krankheit aber findet sich die rechte Medizin, die, bei der rechten Gelegenheit richtig angewendet, bald die erstrebte Genesung des Kranken bewirkt.

Deshalb wird immer der Lehrer seine Aufgabe am höchsten fassen, der es versteht, die Schüler anzuleiten, alle Möglichkeiten der eigenen Entwicklung auszuschöpfen, fortgesetzt an ihrer Selbstveredelung zu arbeiten, mit einem Wort, an Stelle des geschaffenen Menschen einen durch den Willen gebildeten zu setzen, der seine Kräfte kennt, sie zu nutzen versteht und dabei sich zur sittlichen Höhe emporarbeitet.

Jeder, dem es vergönnt gewesen ist, Helleraus Bildungsanstalt eingehend zu studieren, gewann noch immer den Eindruck, daß er sich in einer großen Familie befand. Hier atmet der Geist wechselseitigen Vertrauens und innigen Gemeinschaftsgefühls. Wer Gelegenheit gehabt hat, das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern zu beobachten, der wird in ihm eine Vollkommenheit des Aufeinander-Eingestelltseins finden, wie fast nirgends sonst, und als ideale Folge eine beiderseitige restlose und liebevolle Hingabe an den Unterricht und fast freundschaftliche Zuneigung in den Stunden heiterer Erholung. Strebertum findet hier keine bleibende Stätte, ebensowenig wie die Sucht zu blenden. Beidem ist Krieg angesagt. Im Vordergrund der Lehrersorge steht einzig und allein das Bestreben, das Verantwortlichkeitsgefühl der Schüler zu heben, sie zu steter Konzentration zu befähigen und ihnen die Erkenntnis dafür zu vermitteln, daß jedem sein Platz in der Welt zugewiesen ist, und daß ihm daraus die Pflicht erwächst, unablässig und mit eisernem Fleiß an seiner körperlichen, seelischen und geistigen Entwicklung zu arbeiten, auch wenn es dabei nötig werden sollte, die Fesseln der Konvention zu lösen und Widerstand und Gleichgültigkeit zu brechen.

Daneben wird zur Verpflichtung auch der Genuß erhoben. Theater und Konzert sind die pädagogischen Medien, um künstlerischen Anregungen Eingang zu verschaffen, um an ihnen das heilige Feuer der Begeisterung zu nähren, die Überzeugung des Künstlers nachzuempfinden, dabei aber vor allem die eigene zu bewahren oder eine eigene zu bilden, wenn noch keine vorhanden ist.

So wechseln Arbeit und Erholung, und das Ergebnis ist eine Gesundung des ganzen Menschen nach Leib, Seele und Geist. Deshalb wäre es falsch, wenn man mit der Annahme, daß die körperlichen Übungen bloßer Körperkultur dienten, das Ziel erreicht glaubte. Ihr Endziel erblicken sie vielmehr darin, den Geist zu befreien, ihn zu befähigen, die Kräfte der Seele in Harmonie zu bringen und ihm die Herrschaft über einen schmiegsameren, kräftigeren, natürlicheren Sinnenmenschen zu verleihen, der sich selbst und die Mittel kennt, die er nach Maßgabe seiner Fähigkeiten brauchen und im Gleichgewicht halten soll. Nur so wird die Freude, jener schöne Götterfunken, zu einem Dauerzustand des Wesens, zu einem integrierenden Bestandteil des Gesamtorganismus, in dessen verborgenen Gemächern sie keimt, um schließlich als eine helle Flamme hervorzubrechen, die mit ihren Gluten die besten Kräfte an das Licht des Tages reißt und alle erwärmt, die in ihren Bereich kommen.

Man möchte jedem Unwissenden oder Zweifler zurufen: Gehe hin und siehe! Er würde in kürzester Frist, erfüllt von höchstem Erleben, zu einem begeisterten Anhänger eines künstlerischen Gedankens geworden sein, der ohne Einschränkung einzigartig ist, ja er würde vielleicht wünschen, diesem Gedanken in sich selbst zu beglückender Wirklichkeit zu verhelfen.

Es kann m. E. nur eine Frage der Zeit sein, der rhythmischen Gymnastik Eingang in die Volksschule zu verschaffen. Versuche mit geistig minderwertigen Kindern haben einen äußerst wohltätigen Einfluß auf den Gesamtorganismus erkennen lassen. Wie vielmehr müßten demnach Vollwertige gewinnen! Kaum irgendeine andere Betätigungsweise löst überdies das gleiche hochgespannte Gefühl der Freude aus wie die rhythmische Bewegung des Körpers, keine entwickelt so wie sie das schöpferische Vermögen im Menschen.
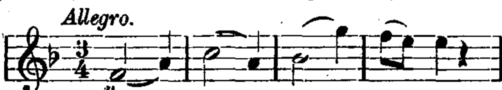
Wenn erst einmal genügend Lehrkräfte vorhanden sein werden — und die Entwicklung der Bildungsanstalt läßt hierfür das beste hoffen —, so steht der Einführung in die Schulen nichts mehr entgegen. Bahnbrechend sind hierin die Baseler Mädchenschulen vorangeschritten, die die rhythmische Gymnastik organisch mit dem Gesangunterricht verbinden.

Wir sehen Jaques-Dalcrozes Hoffnung, die er im Grundstein seiner Bildungsanstalt verankerte, in einer nicht zu fernen Zukunft sich verwirklichen: der Rhythmus wird zu einer sozialen Institution und erfüllt die Welt mit einer edleren Menschlichkeit, die ihre Aufgaben kennt, sie mit Beharrlichkeit verfolgt und mit dem Feuer der Begeisterung ans Ziel sich tragen läßt.
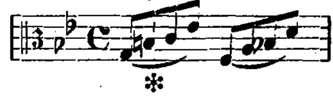
Mozarts Klaviersonaten

(Schluß) *Von Prof. Heinrich Schwartz / München*

Ein herrliches, musikreiches Stück ist die Sonate in F (ebenfalls 1779 komponiert);



in ihrer stilistischen Geschlossenheit und meisterlichen Fassung ziehe ich sie ihren übrigen Schwestern vor. In ihr ist das Ideal der Sonate als Spielstück der Mozartschen Zeit verwirklicht. Man staune, zu Beginn ein zwölf Takte langes Thema! Und was mehr besagen will, kein konstruiertes, sondern ein empfundenes. Wie dieses Thema liegt der erste Satz, ja die ganze Sonate so ferne jeder Konstruktion, jeder „Mache", daß man von einer genialen Eingebung sprechen muß. Ohne diese geniale Eingebung ist das vollendete Kunstwerk aber nicht denkbar. Es ist bemerkenswert, daß Mozart aus der Gruppe der Tondichter der vorbeethovenschen Zeit einer der wenigen war, die keine Programmusik geschrieben haben. Die Programmusik für das Klavier geht weit zurück; der schon einmal erwähnte Joh. Kuhnau behandelte als einer der ersten in naiven Tonmalereien programmatische Vorwürfe („Biblische Historien"). Ihm folgte J. S. Bach (Capriccio „Die Abreise"), Clementi („Didone abbandonata"), Ph. E. Bach u. a. Mozart, wie gesagt, blieb der Programmusik fern, er hatte vom Wesen der Tonkunst die Auffassung, daß ihr Gebiet begrenzt sei und über das Reinmusikalische nicht hinausgehe. Ist er deshalb ein minderer Musiker? Ich glaube das Gegenteil. Die stolze vornehme Haltung des ersten Satzes unserer Sonate wird abgelöst durch einen schlichten, innigen Gesang im zweiten Satze. Edelste Melodik durchströmt das ganze Tongedicht, dessen Konzeption in allen Zügen den Meister zeigt. Wie unendlich fein ist beispielsweise im dritten Takte die Führung der Mittelstimme!
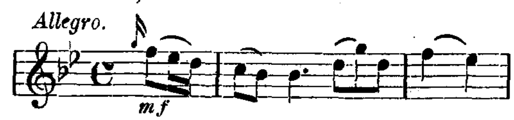


Dieses h ist die Sprache des Genies; das Normaltalent hätte es wohl bei b bewenden lassen. Ein verständiger Interpret wird solche wichtige „Kleinigkeiten" stets ins richtige Licht zu rücken wissen. Schwungvoll hebt der Schlußsatz an forte, Allegro assai, ein prächtiges Stück rauscht an uns vorüber. Das zweite Thema steht in C-Moll (!), da im Überleitungssatze bereits C-Dur berührt wurde — in wahrhaft souveräner Überlegenheit zeigt sich hier Mozart als Meister der Form. C-Moll, die Molltonart der Oberquinte, — das ist so neu, als wenn es unseren Tagen angehörte. Auf die Gefahr hin, der Pietätlosigkeit geziehen zu werden, bin ich dafür, die Wiederholung der Teile, — auch der Variationen in der A-Dur- und D-Dur-Sonate — stets zu unterlassen. Man rede sich doch nicht ein, daß eine innere Notwendigkeit für die Wiederholung besteht, im Gegenteil. Der Bau eines Satzes erhält durch die Wiederholung diese Mißgestalt:
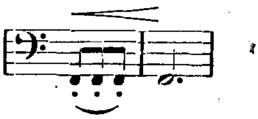
A, A*, B (Durchführung)
A (Reprise)

statt A, B, A. Und daß die Wirkung abgeschwächt wird, darüber besteht wohl kein Zweifel, denn die Musikseligkeit früherer weniger nervöser Zeiten ist uns (leider?) verlorengegangen.
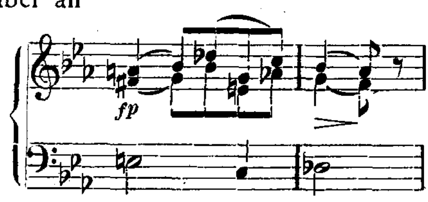
Zu den groß angelegten Sonaten Mozarts gehört auch die in B,
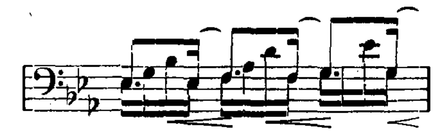


ein Tonstück voll Maiensonne und Lenzesfreude; dessen Horizont kaum ein Wölkchen (Durchführung Takt acht und folg.) trübt. Das Andante cantabile ist einer jener himmlischen Gesänge, wie sie nur Mozart gelungen sind, frei von jeder Erdenschwere, seliges Genießen am kastalischen Quell. Ein kleines Meisterstück ist die kunstvolle Durchführung. Das aufsteigende Baßmotiv



ist thematisch und daher espressivo zu spielen. Wer aber an



Mozarts überragende Bedeutung nicht zu erkennen vermag, wer an der herben Schönheit dieser kühnen Stelle interesselos vorübergeht, dem hat sich des Meisters Eigenart noch nicht in vollem Maße erschlossen. Die Reprise bringt die Thematik mit reichen Veränderungen, die jedoch nicht als leichte Umspielungen, sondern als ausdrucksvolle Melodik zu trachten sind; an ihnen nimmt auch der Baß teil



Im zarten pp erlischt das herrliche Tongedicht. Hold und anmutig, ein wenig kokett setzt das Rondo ein. Die Ausführung des Doppelschlages ist
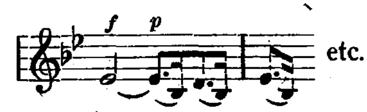
für mich besteht wenigstens kein Grund, mich der vielfach verbreiteten Lesart



anzuschließen. Dann müßte die thematische Kontur doch wohl



heißen. Bei der Es-Dur-Stelle



etc.
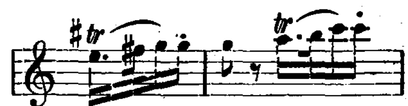
erinnere man sich des Bülowschen Wortes „Im Anfang war der Rhythmus". Die Gestaltung der Kadenz gibt zu Bemerkungen keinen Anlaß.

Über die C-Moll-Fantasie, einer der hervorragendsten Äußerungen des Mozartschen Genius habe ich schon früher („Aus meinem Klavierunterrichte") gesprochen. Die anschließende C-Moll-Sonate, welche zur Fantasie in keinem inneren Zusammenhang steht und sehr wohl allein gespielt werden kann, ist weniger bedeutungsvoll als diese. Namentlich der erste Satz, der uns den Licht- und Liebesgenius (wie R. Wagner Mozart nannte) von der heroischen Seite zeigt, erfreut in seinen gesanglichen Stellen nicht durch die reizvolle Melodik seiner anderen Klavierkompositionen. Sie ist etwas starr und kurzatmig. Im Vortrage lasse man viel Gegensätzlichkeit walten, f und p sind sehr oft unvermittelt nebeneinander zu stellen, doch übertreibe man in keiner Weise, f bedeutet noch nicht ff und p nicht pp. Die allzu scharf gewürzte Vortragsweise verträgt die Mozartsche Kunst ebensowenig wie die Bachsche. Wieder in des Meisters Zauberreich versetzt uns der zweite Satz, der indes die Klangmöglichkeiten des Instrumentes in höherem Maße in Betracht zieht als die bisher besprochenen Gesänge. Mozart nützt hier den ganzen Umfang des damaligen Klavieres aus, und auch der Virtuosität ist ein Spielraum eingeräumt. Es ist mehr konzertierender als Kammerstil, in dem sich der Tondichter gefällt. Für den Vortrag ergeben sich eine Reihe Anschlagsprobleme hinsichtlich Gesangs- und Passagenton, deren Lösung dem Künstler viel des Anziehenden bietet. Im dritten Satze, einem durch Temperament und Feuer (scharfe Rhythmik!) sich auszeichnenden Stücke findet sich gegen den Schluß eine bemerkenswerte a piacere bezeichnete Stelle, die das Thema in einzelne Teile zerpflückt. Eine in der damaligen Zeit unerhörte Neuerung, für die Mozart die Priorität beanspruchen darf. Nach seinem Vorgange hat dann namentlich Beethoven diesen Gedanken weiter ausgebaut. Man spiele die Stelle ziemlich frei, etwa wie eine Fantasie, jedoch im logischen Verhältnisse der einzelnen Glieder untereinander.
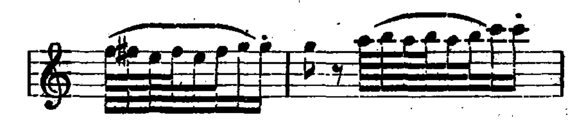
Ein sonnenhelles Tonstück, so ziemlich das Gegenteil der eben besprochenen C-Moll-Sonate ist die in C-Dur.

Allegro moderato.

Mit welcher Feinheit und Delikatesse sie Mozart wohl vorgetragen haben mag? In ziselierter, ausgefeilter Technik, von jenem anmutigen Zauber durchdrungen, der sein Spiel, wie Ohrenzeugen versicherten, unvergeßlich machte. Dieses Vorbild wird natürlich selbst der feinfühligste Interpret niemals erreichen, ihm möglichst nahe zu kommen muß jedoch das Bestreben eines wahren Künstlers sein. Außer einer für den Mozartstil vorhandenen spezifischen Begabung wird es daher bereits in den ersten Jahren des Studiums Aufgabe eines gewissenhaften Lehrers sein, den Schüler nicht nur in die Noten, sondern in den Geist der Mozartschen Kunst einzuführen und ihm die Wege zu erschließen, welche ihr völliges Verständnis ermöglichen. Das kurze Andante cantabile in der Unterdominanttonart — die meisten Mozartschen zweiten Sätze stehen in dieser Tonart — ein einfach-schlichtes Stück, schlägt ergreifende Töne an, Töne, wie sie im Ave verum, in den Priesterchören der Zauberflöte gesungen werden. Gegen diese Offenbarung fällt der dritte Satz bedenklich ab, er ist einer der schwächsten, die Mozart je geschrieben, und die Frage drängt sich auf, ob er nicht etwa unterschoben ist. Gar nicht leicht sind die mehrfach vorkommenden Triller
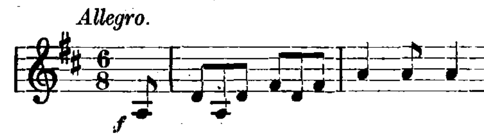


auszuführen. Praller genügen nicht, es müssen vier Vierundsechzigstel sein,
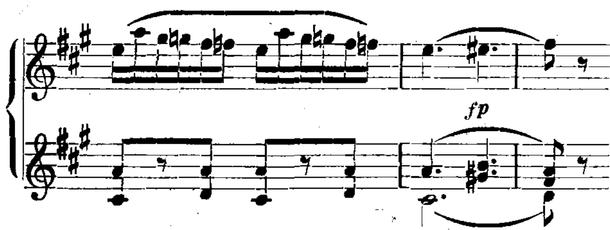


was einige Virtuosität voraussetzt. Die weit verbreitete Anschauung, daß jedem Triller ein Nachschlag zu folgen habe, ist übrigens falsch, es gibt

viele Fälle des Gegenteiles. Bestimmte Regeln darüber, ob ein Nachschlag anzubringen sei, existieren allerdings nicht, das wird stets Sache des Geschmackes bleiben.

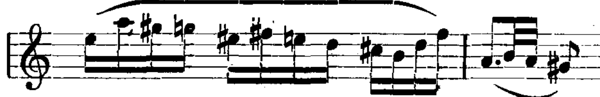
Die D-Dur-Sonate (komponiert 1789)



birgt neben ihrem nicht geringen künstlerischen Werte viel des Instruktiven. Sie ist in ihren Ecksätzen ein Prüfstein zuverlässiger Skalentechnik. Die kanonische Imitation des ersten Satzes zumal, das Hauptthema in der Dominanttonart hier als zweites Thema verwendet, ist eine recht „kniffelige" Sache, die gar zu gerne mit Entgleisung droht; aber auch die Durchführung und die Wiederholung enthalten verschiedene Unannehmlichkeiten. Man besehe übrigens einmal die Form und vergleiche die Reprise mit dem ersten Teile, da findet sich eine interessante Umstellung einzelner Gruppen, das erste Nachsatzthema wird zum zweiten Thema erhoben usw. Was den Vortrag betrifft, so ist das Hauptthema non legato zu spielen, wie überhaupt alle Stellen, die von Mozart nicht legato (also mit Bindebogen) bezeichnet sind. Um in dieser Hinsicht ein klares Bild zu erhalten, welche Vortragszeichen echt sind, d. h. von Mozart selbst herrühren, empfiehlt es sich, die von der Akademie der Künste in Berlin (bei Breitkopf & Härtel erschienene) redigierte Ausgabe zu gebrauchen, welche den Text genau nach dem Originale bringt. Die massenhaft aus dem Boden schießenden Ausgaben hatten schließlich eine so große Verwirrung angerichtet, daß an eine authentische Festlegung des Textes gedacht werden mußte. Freilich gilt es dann für den Spieler zwischen den Zeilen zu lesen. Z. B. die Stelle
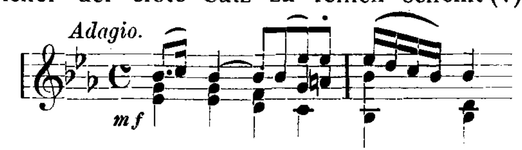


hat Mozart sicher nicht gleichförmig vorgetragen, das wäre ja langweilig; ich bin vielmehr überzeugt, daß er in sie alle Anmut seines poesiereichen Spieles hineinlegte. Und wie es mit dieser Stelle ist, so mit vielen anderen. Größte Pietät gegen die Vorschriften des Meisters läßt trotzdem dem subjektiven Erfassen breitesten Raum. Der Spieler lasse es sich besonders angelegen sein, in die melodischen und harmonischen Schönheiten des Adagio einzudringen. Ich verweise nur auf die geniale Harmonisierung des ersten Taktes in Takt 13. Für diese Feinkunst hat unsere Zeit leider nicht viel übrig. Ebensowenig für solch wundervoll geführte melodische Linien, wie diese
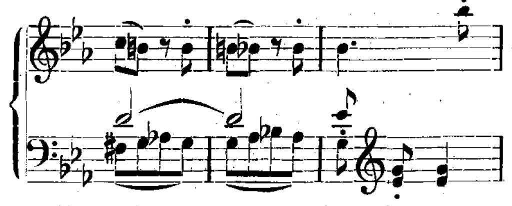


Und doch wird derjenige, welcher die Bedeutung Mozarts zu begreifen sich bemüht, an diesen Stileigentümlichkeiten nicht achtlos vorübergehen dürfen. Dem großen Publikum freilich sind sie petits riens. Ich nehme es ihm nicht übel. — Die dritten Sonatensätze Mozarts, auch in den Violinsonaten, die Allegro bezeichnet sind, werden meistens zu schnell gespielt. So auch hier. Dadurch wird jedoch ihr wahrer Charakter verwischt. Es handelt sich nicht um ein „feuriges Finale", sondern um ein zierliches Tonstück von scharfem Profil und bestimmter Zeichnung. Von diesem Gesichtspunkte aus wird daher das Zeitmaß zu nehmen sein. An Vortragszeichen ist dieser letzte Satz nicht gerade reich; hier heißt es also, wie schon oben bemerkt, aus Eigenem nachschaffen. Im 19. Takte vom Schlusse ist als letztes dynamisches Zeichen f angegeben; ich schlage vor, dasselbe vom sechsten Schlußtakte an in diminuendo bis pp abzudämpfen.

Mit den eingehend besprochenen acht Sonaten schließe ich die Reihe der wichtigsten, den übrigen neun soll eine mehr summarische Betrachtung zuteil werden. Alle zeigen die typischen Merkmale des Mozartschen Schaffens, eine stets meisterliche Form, eine nie versagende Fantasie, aber, es ist nicht zu leugnen, der Tondichter hat in ihnen nicht immer die gleiche Sorgfalt walten lassen, die Fülle der Gedanken zu sichten und abzuwägen. Es wechselt in diesen Gebilden Bedeutendes mit Flüchtigem, Neues mit Abgebrauchtem. Ein tiefempfundenes Adagio eröffnet die Es-Dur-Sonate, welcher der erste Satz zu fehlen scheint (?)
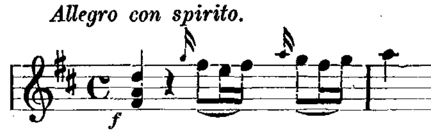


Allerdings enthielte sie dann vier Sätze, die sämtlich in der gleichen Tonart stünden, was nicht gut anzunehmen ist. Im letzten Satze sind diese zwei Takte, Übergang von der Dominante C-Moll nach Es-Dur, beachtenswert.
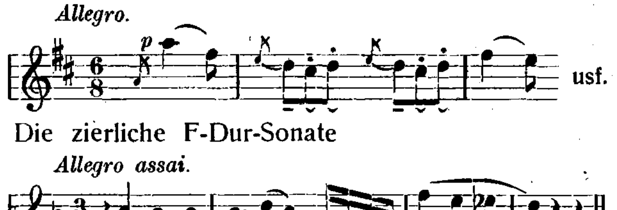


Eine auffallende Umstellung der Themengruppen
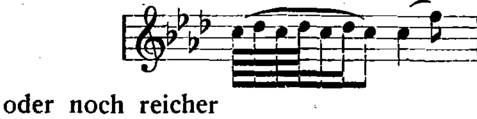
bringt die D-Dur-Sonate im ersten Satze.
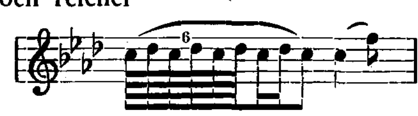


Die Durchführung wendet sich hier sogleich zum zweiten Thema (in der Haupttonart), während das erste Thema erst nach den Nachsätzen, gewissermaßen als Code auftritt. Etwas lang ausgesponnen ist das Schlußrondo, das ähnlich wie in der B-Dur-Sonate eine Kadenz enthält. Diese Kadenzen bieten dem Spieler eine vortreffliche Gelegenheit, auch in freier Form Gestaltungsvermögen an den Tag zu legen. Im Stück selbst sei man rhythmisch recht unnachsichtig gegen sich. Ein leichtes Hervorheben des daktylischen Metrums wird den Vortrag schwingend beleben.



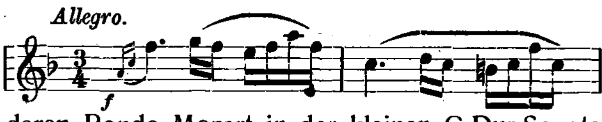
Die zierliche F-Dur-Sonate ist unter ihren kleineren Schwestern vielleicht die reizvollste, jedenfalls die stileinheitlichste und geschlossenste. Im schönen Gegensatze zum ersten Teile steht das Adagio, das als Prototyp des „Liedes ohne Worte" angesehen werden darf. Der Triller am Anfang ist ohne Nachschlag auszuführen.
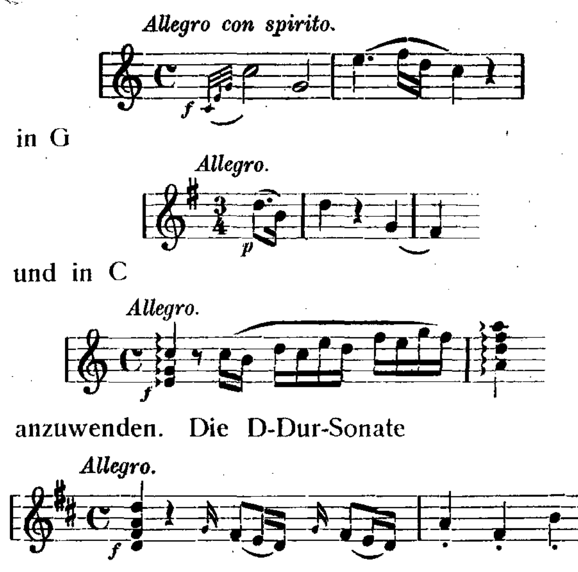


oder noch reicher



Im Ausdruck sei man von Innigkeit aber nicht larmoyant und das Schlußpresto, eigentlich ein $^{12}/_{8}$-Takt, d. h. je vier $^{3}/_{8}$-Takte entbehre nicht des flotten, frischen Zuges und der liebenswürdigen, heiteren Laune. Über die zweisätzige Sonate in F (Köchel reiht sie unter die übertragenen Kompositionen ein),
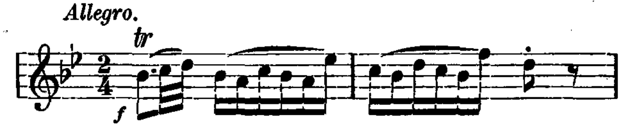


deren Rondo Mozart in der kleinen C-Dur-Sonate wörtlich wiederholte, ist weiter nichts zu sagen, als daß sie ihrem instruktiven Zwecke vortrefflich entspricht. Dieser Maßstab ist auch bei Beurteilung der noch nicht besprochenen Sonaten in C
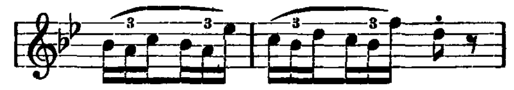


in G

und in C

anzuwenden. Die D-Dur-Sonate bietet einige Überraschungen, der zweite Satz ist eine Polonäse, wie wir sie aus W. Friedemann Bach kennen, und der dritte bringt ein Andantethema mit zwölf Variationen. Wir sehen also, daß Mozart keineswegs an einem bestimmten Schematismus festhält, sondern eifrig nach neuen Formen sucht. Die Meinung, daß er in diesen Sonaten nur dem Formalismus huldige, ist eine irrige. Nicht allzu schwer wiegen die Variationen, sie sind in erster Linie als Erziehungsmittel zu betrachten und danach einzuschätzen. Auch die letzte Sonate in B



gehört dieser Gattung an, weitaus ihr bester Satz ist das Rondo. Am ersten Teile finden schwache Rhythmiker reiche Gelegenheit, sich zu kräftigen. Zu bemerken ist, daß im ersten Takte die Sechstole aus 2×3 besteht (nicht aus 3×2), obwohl diese Einteilung falsch ist. Es müßte korrekterweise wie folgt bezeichnet sein.



Ich bin zu Ende, in einem kurzen Schlußwort sei nun noch einiges über unseren Gegenstand gesagt. Es wäre ein unnützes Beginnen, die Mozartsche Sonate etwa zum Vergleich mit der Beethovenschen heranzuziehen. Gewiß hat sich die Beethovensche Sonate aus der Mozartschen entwickelt, aus dem Spiel- und Klangstück, als welches der Salzburger Meister das Wesen der Sonate auffaßte. Beethoven hingegen schuf aus dem überkommenen Gebilde eine neue Welt, er erfüllte die alte Form mit neuem Inhalte; ihm war die Sonate

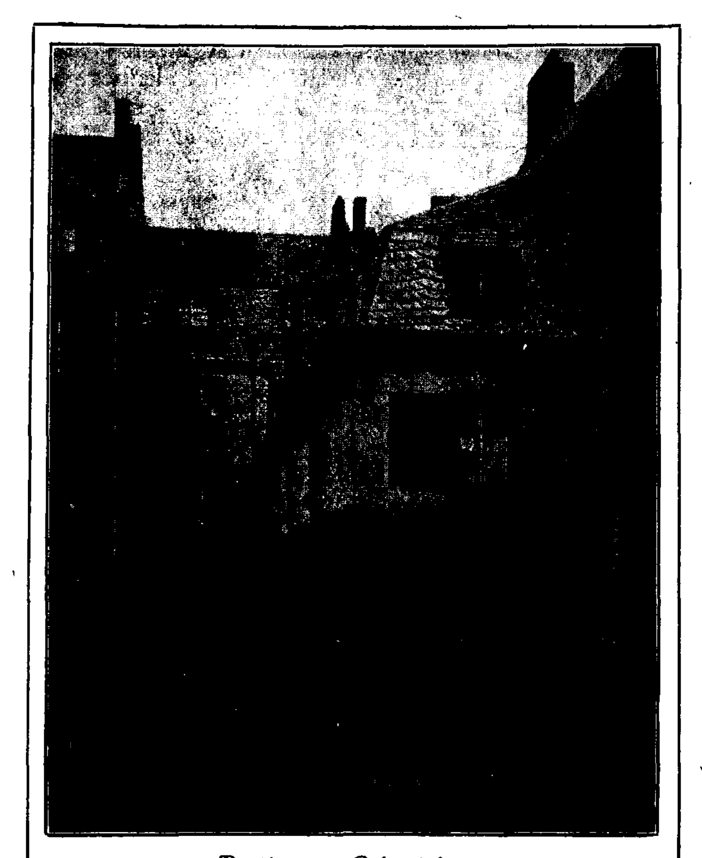
nicht mehr das naive Spielstück, ihm wurde sie das seelische Erlebnis. Der Sonate vertraute er die Stürme und Leidenschaften an, die sein Herz zerwühlten. Das Gebiet des Lyrischen, Beschaulichen verließ er damit, an seine Stelle setzte er das Drama. Von ihm aber ist, wie bereits gesagt, die Mozartsche Sonate weit entfernt. Ihr Beruf war, zu unterhalten und zu erheben, aber nicht zu erschüttern. Wir haben gesehen, daß die einzelnen Sonaten etwas unterschiedlich im Werte sind, daß manche von ihnen den Stempel des flüchtig Hingeworfenen tragen. Mozart arbeitete bekanntlich sehr rasch, was Wunder also, wenn er an Werken, die er gewiß nicht als seine wichtigsten betrachtete, zuweilen etwas Sorglosigkeit walten ließ. Es sind übrigens nur ganz wenige Stücke, die von diesem Vorwurfe betroffen werden. Dafür bergen sie Qualitäten instruktiver Art, an denen jeder Studierende sein Können vermehren und lernen soll. Überhaupt lernen bei Mozart, das ist so eine Forderung, die in unseren Tagen der Verwilderung und Anarchie stets von neuem erhoben werden muß. Die großen Männer unserer Zeit, sie alle sind auch bei Mozart in die Schule gegangen; um wie viel nötiger hätten es die kleinen Talente, ihr Lichtlein an seinen Offenbarungen zu kräftigen, auf daß es nicht verkümmere! Und sei es auch nur an seinen Klaviersonaten.

Ludwig van Beethovens Leonore[1]

Von Adolf Brockmann jr.

Der Stoff zu Beethovens Fidelio ist keineswegs eine Erfindung dichterischer Phantasie, sondern auf eine wahre Begebenheit zurückzuführen. Ernst Pasqué gebührt das Verdienst, jene erschütternde Begebenheit, die das Grundmotiv zu einer der herrlichsten und edelsten Blüten des deutschen Klassizismus werden sollte, eingehend geschildert zu haben.

Zur Zeit der französischen Revolution, wo wahre Bestien in Menschengestalt sich zu Propheten und Menschheitsbeglückern aufwarfen, die Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit predigten, in Wirklichkeit aber ein Schreckensregiment errichteten, die Guillotine in ununterbrochene Tätigkeit setzten, und der schlimmste der Wüteriche, ein gewisser Carrier, in Nantes seine Opfer ohne Urteil füsilieren oder in der Loire ertränken ließ, da ihm das Fallbeil nicht schnell genug arbeitete, war es kein Wunder, wenn die Bevölkerung sich zusammentat, um das Joch seine entmenschten Bedrücker abzuschütteln. Toulon, Marseille, Lyon und Bordeaux, die Bretagne, Normandie und Vendée, letztere unter dem Grafen René von Semblancay, erhoben sich, wurden jedoch von den Truppen der Revolutionäre geschlagen. Der royalistisch gesinnte Graf René nahm Zuflucht in einem Versteck in der Nähe von Tours, wo er von einem Elenden verraten wurde. Man setzte ihn in der zum Kerker „umgearbeiteten" Abtei zu Tours gefangen. Hier wirkte als Richter über die Gegner der Revolution der ehemalige Parlamentsadvokat und Dichter zahlreicher von Gretry komponierter Opern Niclas Jean Bouilly. Ein Jugendfreund des Grafen. Bouilly tat alles, die Verhandlungen in die Länge zu ziehen, während es dem Kerkermeister, einem gewissen Pujol, gelang, die junge



Beethovens Geburtshaus

Das im Beethoven-Sonderhefte (Nr. 24) wiedergegebene Bild ist Beethovens Wohnhaus, in dem der Meister mit seinen Eltern lebte. Zur Berichtigung bringen wir diese Abbildung.

[1] Eine Ergänzung zu dem Aufsatze: „Zur Textgeschichte von Beethovens Fidelio". Von Dr. W. Zentner. Z. f. M. Jahrgang 87. (1920.) Heft 24.

schöne Gattin des Grafen, Blanche, aufzufinden und sie als Bäuerin verkleidet in die Abtei zu bringen. Ein von Pujol und Blanche ins Werk gesetzter Fluchtversuch des Grafen scheiterte, und das ganze Komplott, in das Pujol, die Bäuerin und sogar Bouilly verwickelt waren, wurde entdeckt. Alles schien verloren, wenn sich nicht eine wenigstens dem äußeren Scheine nach gemäßigtere Richtung in der revolutionären Bewegung Geltung zu verschaffen gewußt hätte.

Durch Saint André wurde Carrier seines Postens entsetzt, mit dem Befehl, sich nach Paris zu begeben. In Gemeinschaft mit Saint André trat er die Reise an. Während eines Aufenthaltes im Schlosse zu Saumur (einige Kilometer von Tours entfernt) erhielt er durch einen Revolutionär Kenntnis von den „verräterischen" Vorgängen in der Abtei. In maßloser Wut, ohne Wissen Saint Andrés, begab er sich nach Tours, ließ den Grafen, der in einer der Seitenkapellen eingesperrt war, in das Kircheninnere führen, um ihn eigenhändig zu töten. Schon schwang er den Säbel, um ihn auf das Haupt des Unglücklichen niedersausen zu lassen, da sprang Blanche, die mit den übrigen Gefangenen ebenfalls in die Kirche geführt worden war, vor, um den Grafen mit ihrem Leibe zu decken. Mit dem linken Arm den Gatten heftig umschlingend, zog sie mit der Rechten eine Pistole aus dem Mieder hervor, deren Mündung sie auf Carrier richtete, und rief: Zurück! du Unmensch! oder du bist des Todes! Carrier sank vor Schreck in die Knie.

In diesem Augenblick erschien Saint André, der das heimliche Verschwinden Carriers noch rechtzeitig bemerkt hatte, und — Unheil ahnend — ihm sofort nachgereist war, von Bouilly geführt in der Abtei.

Da Saint André ruhig und entschieden den Grafen und seine Gattin des Schutzes und der Gerechtigkeit der Republik versicherte, stürzte Carrier in den Hof hinaus und setzte zerknirscht seine Reise nach Paris fort mit dem Vorsatze, Saint André des Verrates anzuklagen. Bouilly, der die ganze Szene mit den Augen des Dramatikers gesehen hatte, wies dem Freunde und seiner heldenmütigen Gattin bis zur Beendigung der Untersuchung die Räume seines herrschaftlichen Palastes an. Von jetzt an war René nur noch der Form nach Gefangener, und als am „9. Thermidor" Robespierres und seines blutrünstigen Anhanges Sturz erfolgte, war er ganz frei.

Nachdem ruhige Verhältnisse in Frankreich eingetreten waren, wurde auch Bouilly von seinem Posten als „Bürger-Ankläger" befreit, nahm in Paris seine schriftstellerische Tätigkeit wieder auf und schrieb die Oper. Léonore, ou l'amour conjugal, fait historique en deux actes. Er mußte Namen, Ort und Zeit der Handlung ändern, um nicht taktlos zu erscheinen. Das Buch wurde zuerst von Gaveaux komponiert, dann von Paër, einem Italiener, Kapellmeister der italienischen Oper in Dresden, und gelangte endlich im Jahre 1805 in die Hände Beethovens.

Die Namen Gaveaux und Paër haben nur noch historisches Interesse, vergessen ist ihre Musik, aber der Name Ludwig van Beethovens wird überall da von neuem in flammenden Lettern aufleuchten, wo sich Menschen erheben und erschüttern lassen von seinem Meisterwerke Fidelio, und durch ihn und mit ihm werden in Florestan und Leonore die weiterleben im Strahlenkranze des Ruhmes, deren feingeistiges Edelmenschentum der Meister in seinem mit Herzblut geschriebenen Werke mit hehren Ewigkeitsklängen umwoben hat: Graf von Semblancay und seine heldenmütige Gattin Blanche.

Der alte Hauptmann

Von Robert Schumann

Als gestern der Sturm so wütend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserem Kreise auch eine schmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten tiefsinnigsten Gedanken vor. „Euseb," sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meister in unserm wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Kapitän dafür und ließen ihm sein Inkognito."

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten soviel fest, daß er ein Herr von Breitenbach, ein aus *schen Diensten verabschiedeter Militär mit soviel Vermögen, als er gerade brauchte, und soviel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch alles hingeben könnte. Wichtiger noch war, daß er teils in Rom und London, teils auch in Paris und auch in Petersburg gewesen, meistenteils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethovensche Konzerte zum Entzücken spielte, auch Spohrsche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den

Rock gebunden immer bei sich hatte. Überdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thucydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe usw.

An allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und, nach Haus gekommen, uns im Vertrauen sagte: „Greulich spiel er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen." Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Klavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: „Komm, der macht sich seine Musik selbst." Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethovenschen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohrschen Konzert, die Gesangsszene geheißen, und der letzten großen B-Dur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studiert. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten",— manchmal aber auch niedergeschlagen, „daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und das er doch nicht ablassen könne, von neuem zu versuchen."

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing ich erst alles von ihm. Wenn er dann mit seiner leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort Tadel kannte er gar nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes hören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existiere; wie in einem Kind, das keine Sünden kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermuteten ihn auf einer größeren Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will.

AUS DEN BÜCHERN DER DAVIDSBÜNDLER

Das Wandbild

Eine Szene und Pantomime von Ferruccio Busoni / Musik von Othmar Schoeck

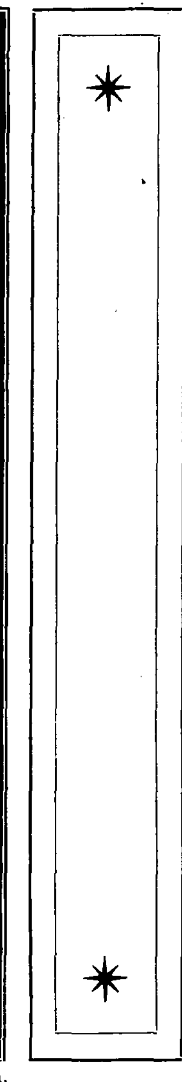
Uraufführung am Stadttheater zu Halle a. Sa. am 2. Januar 1921

Zum ersten Male seit einer Reihe von Jahren stand unser Stadttheater wieder im Zeichen einer Uraufführung. Handelte es sich diesmal auch nicht um eine den Abend füllende Oper, so soll es uns doch ein Beweis dafür sein, daß unser Musentempel unter der wirklich künstlerischen Leitung des Intendanten Leop. Sachse es wagt, seine Pforten auch unerprobten Werken zu öffnen. — Wenn es auch zuerst befremden muß, daß ein Musiker von der Qualität Ferr. Busonis sein dichterisches Erzeugnis einem anderen Musiker zur Vertonung überließ, — Franz Schreker, der auf Wunsch eines Komponisten „Die Gezeichneten" verfaßte, konnte sich nicht entschließen, den Text dem Besteller abzugeben, da sich um die Dichtung schon während der Abfassung die Musik kristallisierte —, so konnte man doch sagen, daß er mit Othmar Schoeck eine gute Wahl traf. Der Schweizer Komponist, der bereits mit zwei Werken auf der Opernbühne festen Fuß gefaßt hat, schrieb dazu eine Musik, die sich dem Charakter der Dichtung trefflich anpaßt.

Die Szene spielt sich in Paris ab. Kurz vor Geschäftsschluß betreten zwei Freunde, Dufait und Novalis, zwei ganz verschiedene Naturen, das Lokal eines Antiquitätenhändlers. Während der kühle Verstandesmensch Dufait interessiert den Erklärungen des alten Sammlers folgt, wird der romantisch veranlagte Novalis bald durch ein Wandbild, das ein chinesisches Mädchen in offener Haartracht darstellt, abgelenkt und geradezu hypnotisiert. Wiederholt fragt er in fieberhafter Erregung den Alten, der dem Dufait mit dem Stolze des Sammlers und Liebhabers immer neue Kuriositäten zeigt und erklärt, nach der Bedeutung des Bildes, ohne jedoch die ersehnte Auskunft zu erhalten. Novalis weiß sich schließlich nicht zu beherrschen und schüttelt den Alten, dem Dufait zu Hilfe kommt. Dankerfüllt führt der Antiquar Dufait in einen Nebenraum, um ihm eine Seltenheit zu zeigen und zum Geschenk zu machen. Novalis vertieft sich dagegen von neuem in die Betrachtung des Bildes und dringt mit den Worten: „Wer bist du? Ich liebe dich! Ich will zu dir!" auf das Bild ein. In diesem Augenblicke verdunkelt sich die Bühne. Nach wieder erfolgter Erhellung erblicken wir Novalis in der Heimat des Mädchens, das mit seinen Gefährtinnen vor der Bildsäule ihres Gottes bei einer kultischen Frühlingsfeier beteiligt ist. Ein ehrwürdiger Priester tritt als Vorsänger auf, während der Chor der Mädchen antwortet. Nach beendetem Tanze schließt ein Vorhang den hinteren Teil der Bühne ab; die Tänze-

rinnen ziehen sich diskret zurück, während das uns aus dem Bilde bekannte Mädchen dem Liebeswerben des Jünglings nach anfänglichem Sträuben nachgibt. Sobald ihre Lippen zum Kusse sich finden, treten die übrigen Mädchen kichernd wieder auf, begrüßen die Freundin als Braut und ordnen ihr Haar nach Frauenart. Plötzlich verfinstert sich die Szene, die Mädchen fliehen erschreckt, ein riesiger schwarzer Ritter tritt klirrend und mit Kettengerassel als Rächer und Richter auf, überführt die zuerst Leugnende des Verstoßes gegen Sitte und Ordnung und verschwindet mit der Gefesselten in der Versenkung. Der durch das Mädchen rechtzeitig gerettete Jüngling erscheint wieder auf der Vorderbühne, die während einer neuen Verdunkelung sich wieder in den Laden des Antiquars verwandelt hat. Das Wandbild zeigt jetzt die veränderte Haartracht, der Händler und Dufait stehen wieder im Gespräch beisammen. Auf die erneute Frage des Novalis: „Was wissen Sie um das Bild?" antwortet er ausweichend, Novalis werde wohl mehr um das Bild wissen als er selbst. Nun bemerkt auch Dufait die auffallende Veränderung der Haartracht an dem Bilde und führt sie auf einen Kniff des Malers zurück. Auf seine Frage hin meint der Alte vielsagend: „Gesichter haben ihren Ursprung in denen, die sie schauen." Novalis, dem Fantasten, erscheint es unheimlich in diesem Gewölbe und er stürzt, von Dufait gefolgt, ins Freie.

Schoeck hat, wie schon oben erwähnt wurde, zu dieser Pantomime eine charakteristische Musik geschrieben. Daß er in der Verwendung exotischer Ausdrucksmittel wohlweislich Maß hielt, muß ihm eher als ein Verdienst angerechnet werden. Überall trifft er meisterlich den Ton für den fremdartigen Charakter der Handlung, besonders lobend ist hervorzuheben, daß er in der Behandlung der Singstimme die melodische Linie wahrt.



A. Pieperhoff — Halle a. Sa.

Das Wandbild

Das Mädchen: Hedwig Nottebohm / Novalis: Josef Krahé

Außer dem Intendanten L. Sachse, der mit feinstem künstlerischen Verständnis das Eigenartige der Pantomime in der Inszenierung hervorhob, machte sich besonders Frl. Hedwig Nottebohm, die durch ihre „Plastischen Tänze" weiteren Kreisen Deutschlands bekannt ist, verdient. Die übrigen Rollen waren bei den Herren W. Schur (Antiquar), J. Krahé (Novalis), Rich. Erlecke (Dufait), Dirk Magré (Priester), Aug. Roesler (Richter) in guten Händen. Das Werk fand eine beifällige Aufnahme.

Martin Frey

E. W. Korngold / Die tote Stadt

Erstaufführung an der Wiener Staatsoper (Januar 1921) / Besprochen von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Betrachtet man die bedeutendsten Werke auf dem Gebiete des Opernschaffens der letzten Jahre, so bemerkt man eine zunehmende Verpflanzung aller jener Probleme, welche die absolute Musik der Gegenwart durchsetzen, auf die ihrer innersten Natur nach ganz anders gearteten Schöpfungen der modernen Oper. So stellen sich etwa „Palestrina" von Hans Pfitzner oder die Bühnenwerke von Franz Schreker und Arnold Schönberg trotz ihres pulsierenden Lebens und ihrer dramatischen Spannkraft als bewußte Verkörperungen gewisser, durchaus persönlicher Theorien dar, die sich immer mehr gegen die ursprüngliche Natur der Oper kehren. Um so bemerkenswerter ist, daß daß der größte lebende Komponist, Rich. Strauß, in seinen letzten Opern („Rosenkavalier", „Frau ohne Schatten", insbesondere „Ariadne auf Naxos") wiederum die reine, von allen Fesseln zwecklosen Experimentierens befreite Singoper in ihre lang entbehrten Reehte einsetzt. Nun hat auch Erich W. Korngold diese Bahnen eingeschlagen und ist sogar ein Stück Weges weitergegangen als sein großer Vorgänger Richard Strauß.

Der Wesenskern von E. W. Korngolds toter Stadt besteht in dem in Oper und Drama durch zu häufige Verwendung schon vielfach abgenützten Motive der Traumhandlung, die jedoch bei Korngold dadurch eine größere Eigenberechtigung erhält, als sie in der altertümlichen, von Mystik umsponnenen Stadt Brügge vor sich geht: Paul träumt, daß seine kürzlich verstorbene Frau Marie in der ihr äußerlich vollkommen ähnelnden Tänzerin Marietta zu neuem Leben erwacht ist. Diese wird wegen ihrer lästernden Beleidigungen gegenüber der Toten von Paul, trotzdem er sie rasend liebt, erdrosselt. Paul aus seinem schrecklichen Traume befreit und von seiner übernatürlichen Anhänglichkeit an die teure Verstorbene geheilt, verläßt hierauf die zu solchen halluzinatorischen Visionen Raum gebende tote Stadt . . .



E. W. Korngold

Die aus Georges Rodenbachs Roman „Brûges la Morte" bekannte, auf einen durchschauernden Ton gestimmte Handlung wird hier absichtlich nur angedeutet, um die von Korngold hierzu geschaffene Musik um so mehr in den gebührenden Vordergrund treten zu lassen. Diese Musik ist nicht nur das Erfrischendste, Lebendigste, Gewaltigste, was der jetzt Dreiundzwanzigjährige bisher geschrieben hat; sie ist gleichzeitig eines der packendsten Erlebnisse, die der Opernfreund aus den musikalischen Bühnenwerken der letzten Jahre überhaupt gewonnen hat. Hierbei heißt das unser Entzücken bildende Leitmotiv von Korngolds Musik Melodik. Gesang und Melodie sind die durchaus primären Elemente seiner Oper. Diese an italienische Meister gemahnende melodische Linienführung bildet das kräftige Rückgrat seiner musikalischen Auswirkung, sich aufbäumend in wilder Leidenschaft und wiederum verschwebend in lieblicher Süße, einschmeichelnd, schmachtend und eingängig bis hart an die gefährliche Grenze des Banalen, ohne dieselbe jedoch auch nur für einen Augenblick zu überschreiten. Als ihre Grundwasser aber rauschen in strenger Gesetzmäßigkeit folgende, nur selten sich verschneidende oder ineinander bohrende Harmonien. Welch wunderbarer Mannigfaltigkeit und Wandlung ist noch immer unser so vielfach gelästertes Tonalsystem fähig, wenn es von einem Meister wie Korngold gehandhabt wird! Als Stimmungsmaler ist Korngold von imponierender Größe, ob er seine reife Kunst den stillen, geheimnisvollen Grachten oder den in wallenden Farben aufrauschenden prunkhaften Umzügen oder den quälerischen Lockungen der beklemmend schönen Tänzerin Marietta weiht. Meisterlich ist seine instrumentale Technik. Statt mit seinem mächtigen Orchester die singenden Menschen zu übertönen, versteht er es, demselben die prächtigsten Klänge, die bei ihm allerdings niemals aufdringlicher Selbstzweck werden, zu entlocken und Farben aller Schattierungen aufleuchten zu lassen. Ohne ins einzelne eingehen zu wollen, vermerke ich hier nur die ganz unerhörten Klangwirkungen, die er mit Klavier und Celesta sowie mit den hohen Holzbläsern erzielt. Worauf es ihm aber besonders ankommt, ist, wie er selbst in dem letzten ihm gewidmeten Hefte der Blätter des Operntheaters sagt, ein mit Rücksicht auf den traumhaft-phantastischen Charakter der Handlung angelegtes Streben nach äußerster dramatischer Knappheit und, unbeschadet einer modernen Diktion, nach einer Gefühl und Affekt widerspiegelnden dramatischen Gesangsmelodie.

Die Wiener Staatsoper hat Korngolds Oper eine musikalisch und szenisch vollendete Aufführung zuteil werden lassen. Staunenswert vor allem unser altberühmtes Opernorchester, das mit virtuosem Schwunge sowie berückender Klangpracht die hochgespannten Intentionen Korngolds auf das herrlichste meisterte, sich dabei der sicheren Führung von Franz Schalks Taktstocke anvertrauend. Für die sehenswerte Inszenierung, in welcher das Phantastische, Geheimnisvolle und Spukhafte in genialer Auffassung verbunden war, zeichnete •Prof. W. Wymetal. Als Hauptdarsteller boten •Frau Jeritza (Marie-Marietta) sowie •Herr Aagard-Oestvig prachtvolle Leistungen. Der Erfolg war rauschend und wohlverdient.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Diesmal kann ich mich kürzer fassen als im vorigen Briefe. Auch über das große Ereignis in der Staatsoper. Das war die Aufführung von •Schrekers musikalisch wie sittlich gleich perverser Oper „Die Gezeichneten", ein Machwerk, das zudem schon in unserm Blatte besprochen wurde. Der Text ist schlecht, sein Sujet verfehlt und auf die brutalste Sinnlichkeit gemünzt. Die Musik futuristisch, jeglicher Erfindung bar. Wo einmal melodische Floskeln auftauchen, sind sie ordinär oder andern Komponisten nachempfunden. So erregte die Aufführung bei anständigen Menschen und Musikern Abscheu. Die widerwärtige Reklame, die man dafür trieb, wird hier nichts zu retten vermögen. Trotzdem will die Staatsoper auch den noch gemeineren „Schatz-

gräber" geben. Sie scheint, wie die Hochschule, auf ihren tiefsten Stand gekommen zu sein. Ihre „königliche" Ära war besser. Das Haus war übrigens nicht ausverkauft, und die Berliner Kritik lehnte das Werk einmütig ab. Wenigstens ihr unabhängiger Teil; der andere wand sich mühsam um ein präzises Urteil herum. Anerkennung fand nur der gute Wille der Ausführenden. Aber auch Bemitleidung. Die Sänger quälten sich redlich mit ihren Partien ab und mußten sich dennoch sagen: Versungen und vertan. Dasselbe mag Kapellmeister Stiedry denken, der die fürchterliche Partitur bewundernswert beherrschte. Soll nun die semitisch tschecho-slowakische Afterkunstinvasion, die unter dem roten Ministerium so üppig gedeiht, so weitergehen oder wird der deutsche Michel endlich aufwachen? Der große Tagesheld Schreker hat bekanntlich von Haus aus einen ganz andern Namen. Das mag er sich immerhin gesagt sein lassen: eine einzige „Nummer" von Rossinis neulich so unverständig verlästertem Tell ist genialer, wertvoller und ewiger als ein Dutzend Opern von der Sorte seiner „Gezeichneten". Diejenigen, welche derlei Kot preisen, sind gezeichnet für immerdar. Daß das rote Kultusministerium aber auch mit seiner wundervollen Logik Heiterkeit erregen kann, zeigt folgendes Geschehnis. Während es in der Staatsoper die geilen Phantasmagorien seines Hochschuldirektors aufführen läßt, verbot es dem Pächter des Hochschultheatersaales als „sittlich anstößig" ein Stück, das selbst das Landgericht nach einer Okularinspektion für „sittlich einwandfrei" erklärte. Da fiel denn die einseitig sittliche Hochschulverwaltung mit dem unternommenen Prozesse hinein und hat nun außer den Kosten noch den Spott zu tragen. Der Nepotismus aber, den ich an der Hochschule schon unter Kretzschmar brandmarkte, hat dort jene Formen angenommen, die in Wien und Tschecho-Slowakien landesüblich sind. Ängstliche Gemüter bequemen sich dem auch an; sie könnten ja sonst in die Klasse B der Lehrerschaft hinunterrutschen. Deren pensionssichere Staatsbeamtenqualität ist ohnehin vorbei; man wird nur noch auf Kündigung engagiert. Übrigens mag der gegenwärtige Herr Hochschuldirektor sehen, daß sein sozialdemokratisches Mitgliedsbuch in Ordnung ist. Sollte er vielleicht gar keins vorzeigen können, so dürften seine Amtstage gezählt sein. Vielleicht sind sie es aber auch ohnehin — zum Heile der irregeleiteten Hochschuljugend und des Berliner Musiklebens. Welche Rolle im letzteren augenblicklich die Staatsoper spielt, bewies die neuliche Vorstellung von Gounods „Margarethe", in der sich der Unmut des Publikums sogar durch Pfeifen äußerte. Und dafür hatte man sechzig Mark als Parkettbesucher bezahlen gemußt! Von diesen sechzig Mark entfielen allerdings ungefähr achtzehn auf die „Lustbarkeitssteuer", denn der roten Berliner Stadtregierung ist ja Oper, Konzert, Zirkus und Tanzvergnügen alles ein und dieselbe „Lustbarkeit". Proletenkultur!

Die Beethoven-Ausstellung in der Staatsbibliothek hatte einen so starken Zulauf, daß sie bis Mitte Januar verlängert werden mußte. Das Publikum wurde nicht müde, die ehrwürdigen Notenhandschriften, Briefe, Konversationsbücher, die schönen ersten Drucke der Werke usw. zu betrachten. Auch Beethovens „Bibliothek" erregte Verwunderung — ungefähr ganze acht Bücher, darunter einige Bände Shakespeare und Homer in deutscher Übersetzung. Die Ausstellung zeitigte aber auch eine interessante Berichtigung, indem •Prof. Altmann feststellte, daß die Handschrift der „Missa solemnis" nicht vollständig ist. Noch sein letzter Vorarbeiter, der gegenwärtige Breslauer Universitätsprofessor Schneider, hatte sie als vollständig in den Zettelkatalog eingetragen. Altmann aber prüfte nach und stellte fest, daß das Credo fehlt. Wo steckt es?

Eine zweite Neuheit in der Spezialgeschichte der Beethovenschen Werke ist der erste öffentliche Vortrag der Riesensonate Op. 106 durch eine Frau. Franz Liszt war bekanntlich der erste Mann, der ihn in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wagte. Nun trat •Margarethe Ansorge, die Gattin des berühmten Conrad, an ihrem Klavierabende vom 6. Januar damit auf. Es war eine ausgezeichnete Leistung objektiver Art, die überall die große Beethovensche Linie wahrte und nirgends in subjektive Empfindelei verfiel. Selbst die gewaltige Fuge, die gefürchtete Klippe aller Pianisten, kam trotz überreichen Pedalgebrauches in jeder Note klar heraus und zeigte alle ihre kontrapunktischen Evolutionen in plastischer Realität. Die ausgezeichnete Künstlerin spielte das Werk auswendig, beherrschte es also völlig. Sollte sich einer unserer Leser einer ähnlichen Frauentat bezüglich dieses Op. 106 erinnern, so wäre die Mitteilung davon behufs Korrektur der oben behaupteten Tatsache erwünscht. Diese bezieht sich aber, wie gesagt, ausdrücklich auf den öffentlichen Konzertvortrag.

Im Gegensatze zu Margarethe Ansorge verlor sich der Beethoven-Abend •Joseph Pembaurs leider im bodenlosesten Subjektivismus. Als Pembaur vor Jahren hier in Berlin zum ersten Male auftrat, konnte ich sein Beethovenspiel als klassisches Muster preisen. Heute muß ich es im Einklange mit andern Berliner Kritikern als völlige Entgleisung bezeichnen. Die „Tägliche Rundschau" nannte es trefflich „Hochspannung der Überkultur eines Klavierkünstlers", und betonte, daß „nimmermehr Beethoven dazu geeignet wäre, einem fanatischen Subjektivismus untertan gemacht zu werden". Wehe den Schülern, wenn ihnen am Leipziger Konservatorium eine solche Karrikatur Beethovens als exemplarisches Muster hingestellt werden sollte! Carl Reinecke, der wahrhaft klassische Spieler und Lehrer Beethovenscher Klavierwerke, würde sich im Grabe umdrehen. Ich selber rettete mich bald vor dieser Verpembauerung des erhabenen Tondichters in den benachbarten Philharmoniesaal, trotzdem da der futuristische „Anbruch" sein Wesen trieb. Wie bei Pembaur, der hier übrigens als Lisztspieler die höchste Anerkennung fand und mir persönlich lieb und wert ist, eine schlimme, so erlebte ich dort eine angenehme Enttäuschung. Schon was ich noch von dem aus Orchester- und Gesangsstücken gebildeten Konglomerate einer rhapsodischen Sinfonie Op. 5 von Heymann hörte, klang nicht übel. Das ihr folgende einsätzige Violinkonzert von Conus aber zeigte sich als ein modernes Werk, das an Formklarheit und Wohllaut nur selten Wünsche offen ließ. Seine Prinzipalstimme ist vortrefflich und wirkungsvoll, doch nicht leicht. •Boris Kroyt hatte mit ihr einen glänzenden Erfolg. Zuletzt kam noch eine Ballettmusik „Petruschka" von Strawinsky, einem Komponisten, an dessen koloristischer Kraft selbst ein Richard Strauß seinen Meister gefunden haben könnte. Wie hier z. B. eine verstimmte Drehorgel durch das Orchester dargestellt ist, verblüffte und erheiterte zugleich. Nur fragt sich, ob man dazu nicht besser auf ein großes Orchester verzichtete und jenes ominöse Musikinstrument lieber in natura verwendete. Hätten nun diese Witze anstatt einer guten halben Stunde nur etwa halb so lange gedauert, so wären sie amüsant geblieben; so aber wurden sie schließlich ennuyant. Strawinsky ist jener Komponist, der die grotesken, nur von vier Klarinetten begleiteten Katzenlieder geschrieben hat, ausgesprochene Katzenmusik. Der schwierigen „Petruschka" wurde •Kapellmeister Brecher ausgezeichnet Herr. Sonst nimmt sich der „Anbruch" augenblicklich besonders der Kunst Busonis an. Er widmet ihr nicht weniger denn drei Konzerte, in deren einem man auch das vortreffliche Violinkonzert und das Concertino für Klarinette hörte. Beide hatten in

◆Telmanyi und ◆Eßberger schlechthin vollkommene Solisten. Ferner galt dem auch als Komponisten großen Künstler der zweite Klavierabend Michael Zadoras. An selbigem hörte man u. a. zwei sehr wertvolle Werke für zwei Klaviere, an deren Vortrag ◆Eduard Weiß, ein Schüler Busonis, beteiligt war: Improvisationen über ein Bachsches Chorlied und eine Duo-Concertante nach Mozart.

Von andern Konzerten kann ich nur wenig erwähnen. Der Münchener Staatsopernsänger ◆Brodersen hatte drei Liederabende, an deren beiden ersten er Schuberts „Winterreise" und „Schwanengesang" zum Besten gab. Die schöne Stimme und ihre vortreffliche Bildung rechtfertigen den großen Ruf dieses Sängers, sein Vortrag riecht aber zu oft nach der Opernkulisse. So vernahm man z. B. das Ständchen „Leise flehen meine Lieder" als schmachtendes Gewinsel, in dem dann einige kräftige Akzente um so greller wirkten; wo irgend das Wort Träne erschien, ein steinerweichendes Schluchzen; dem Doppelgänger aber fehlten nur die Wüllnerschen Grimassen, um als nux vomica zu wirken. Da preist man denn den „dramatischen" Vortrag, als ob das klavierbegleitete klassische Lied eine Opernszene wäre! Sonderbare Heilige! Auch ◆Elisabeth Schumann gab einen Schubert-Abend. Sie ist gewiß eine hervorragende Gesangsgröße, scheint aber doch wohl von ihrem Anhange überschätzt zu werden. Sehr gut fiel der dritte Abend aus, den die neue Altistin ◆Zeegers de Beyl mit ihrer gediegenen Pianistin ◆Magda Siemens gab. Man hörte dort Schumann und Ansorge. Daß Ansorges Lieder zu den wertvollsten Erzeugnissen der zeitgenössischen Literatur gehören, wurde mir hier aufs neue klar. Auch die von Frl. Siemens vorgetragenen Ansorgeschen Klavierstücke zeugten von einer nach innen gekehrten Kunst, die vornehm ihre eigenen Wege geht.

In der ersten Januar-Nummer muß es S. 14, zweiter Absatz, nicht Tonphilosoph i sterei, sondern Tonphilosoph a sterei heißen, wie denn auch schon Lessing Kritikaster, Poetaster u. dgl. schreibt. Das falsche i gibt hier dem genannten Worte einen ganz andern, nicht gewünschten Sinn.

Rundschau

OPER

AACHEN Das Aachener Stadttheater hat zwar zur Zeit nur eine interimistische Direktion, gibt sich aber ganz entschieden Mühe, nicht nur Gutes zu leisten, sondern auch für Aachen Neues zu bringen. Die Beethoven-Fest-Vorstellung des „Fidelio" war ganz vorzüglich. Unter den einheimischen Künstlern seien ◆Willy Roos als Rocco und ◆Anton Ludwig als Florestan und geschickter Inszenator gelobt. ◆Else Alsen (Fidelio) und ◆Gertrud Bender (Marzelline) hatten als Gäste vollen Erfolg. Eine Lortzing-Feier bei Gelegenheit der Enthüllung einer Lortzing-Büste von ◆Joseph Meurisse, einem Aachener Künstler, gab Veranlassung zu einer musterhaften Aufführung von „Zar und Zimmermann", zu der man ebenfalls aus Köln ◆Gertrud Bender als Maria und ◆Hubert Mertens als Bürgermeister hinzugezogen und sich das Ballett geborgt hatte. Des Komponisten und Dichters ◆Julius Bittners deutsches Singspiel „Das höllisch Gold" wurde hier recht gut aufgenommen. Auch Eugen d'Alberts „Die toten Augen" sind nunmehr Repertoirstück geworden. ◆Hilde Eberbach vom Stadttheater verlieh der Myrtokle gesanglich und schauspielerisch eine geradezu ideale Verkörperung. ◆Hans Pfitzners „Christelflein" mit seinen musikalischen Vorzügen und undramatischen Längen wird gut gegeben. ◆Frau Kapellmeister Orthmann ist ein entzückendes Elflein und ◆Willy Roos ein prächtiger Tannengreis.

Musikdirektor Pochhammer

BRAUNSCHWEIG Der Bestand des Landestheaters ist trotz des drückenden Fehlbetrages, der sich in letzter Zeit aber nicht vergrößerte, dank der vereinten Unterstützung von Staat und Stadt gesichert. Die Oper verfolgt unter Führung des ◆Generalmusikdirektors Carl Pohlig die höchsten Ziele. Das bezeugte kürzlich Franz Schreker, der gelegentlich der 1. Aufführung vom „Schatzgräber" öffentlich erklärte, den 2. und 4. Akt seiner Oper noch nie so schön wie hier gehört zu haben. C. Pohlig dirigierte, der Intendant ◆Dr. Hans Kaufmann war als Spielleiter ebenso gut wie als Verwaltungsbeamter. ◆Albine Nagel, ◆Peter Unkel und ◆R. Hofmüller verhalfen dem schweren Werke zu großem Erfolge. Es hält sich im Spielplan, die 10. Vorstellung will der Dichterkomponist selbst dirigieren. Wie Schreker, sprach sich auch E. Humperdinck aus, dessen „Hänsel und Gretel" das übliche Weihnachtsmärchen ersetzte. Augenblicklich ist man mit den Vorbereitungen zu „Parsifal" beschäftigt. Beethovens 150jähriger Geburtstag wurde durch „Fidelio" würdig gefeiert, „Die Jüdin" zu neuem Leben erweckt. Unsere Baß- und Tenorbuffos ◆Fritz Voigt und ◆Th. Bachenheimer wollen aus dem Verbande ausscheiden, haben aber noch keinen Nachfolger gefunden; für ersteren gastierten ◆W. Capell (Magdeburg) und ◆B. Köhler (Freiburg i. Br.) als Beckmesser, kamen aber gar nicht in Betracht, für letzteren wollte ◆E. Zimmermann (Dortmund) als erster Bewerber erscheinen, sagte aber in letzter Stunde ab. Der schwankende Gesundheitszustand mehrerer Mitglieder machte verschiedene Gastspiele nötig. Trostlos begann das neue Jahr. Ebenso unzulänglich, wie der genannte Gast aus Baden, war ◆Em. Heuermann (Bielefeld) als Evchen („Meistersinger") und der 2. Kapellmeister ◆Dr. Max Werner, der in letzter Stunde für Carl Pohlig einsprang. Absit omen.

Ernst Stier

DESSAU Von einem künstlerischen Niedergange ist am hiesigen ehemaligen Hoftheater (jetzigem Friedrich-Theater) nichts zu merken. Das nicht unbeträchtliche Defizit der vorigen Spielzeit soll vom Prinzen Aribert von Anhalt gedeckt worden sein. Durch diese große finanzielle Beihilfe ist es möglich, daß sich die hiesige Bühne auf ihrem alten Niveau halten kann.

Bei der Überfülle des in dieser Spielzeit schon Gebotenen kann ich nur das Hervorstechendste erwähnen. Die „Meistersinger" mit ◆Scheidt (Charlottenburg) als Sachs waren ein künstlerisches Erlebnis. Die hiesigen Kräfte erfüllten ihre Aufgaben gut. Der Chor der Oper, der ganz ausgezeichnet diszipliniert ist, steht immer seinen Mann. Um ihn dürfte manche Großstadtbühne das kleine Dessau beneiden. Das Orchester unter ◆Generalmusikdirektor Knappertsbusch läßt nie Wünsche offen. Gerade die „Meistersinger" sind Knappertsbuschs stärkste Leistung.

Der erste Weihnachtsfeiertag brachte zum ersten Male den „Rosenkavalier". Er wurde freudig begrüßt. ◆Frieda Schreiber (Leipzig) sang für das erkrankte Frl. Neiendorff die Titelrolle so vorzüglich, daß der Wunsch, diese Künstlerin noch in anderen Partien oder als Solistin in einem Sinfoniekonzert zu hören nur sehr berechtigt ist. In den folgenden Wiederholungen sang ◆Frl. Neiendorff den Rosenkavalier,

auch sie blieb der schwierigen Partie nichts schuldig. Beethovens 150. Geburtstag wurde mit „Fidelio" gefeiert. Knappertsbusch als Dirigent genial, die Chöre so schön, daß sie die Gesamtleistung der Solisten übertrafen.

Sonst wären noch Aufführungen von „Toska", „Bohême", „Butterfly" als beachtenswert zu nennen. Daß „Hänsel und Gretel" und „Königskinder" von Humperdinck wieder in den Spielplan aufgenommen werden sollen, sei dankbar begrüßt. Für Februar oder März ist d'Alberts „Stier von Olivera" als Erstaufführung für Dessau vorgesehen. •Franz Gruber vom Nationaltheater in München wurde nach erfolgreichem Gastspiel als Tannhäuser und Radames (Aida) an Stelle des mit Ablauf dieser Spielzeit ausscheidenden Zilken als Heldentenor engagiert. A. Dette

DORTMUND Die Wertschätzung, welche einst Wagner vor dem Aufleuchten seines Genius der Bellinischen Oper „Norma" entgegenbrachte, veranlaßte auch Felix Mottl, für die Erhaltung des Werkes durch eine Neubearbeitung etwas zu tun. Die von ihm besorgte moderne Instrumentierung, welche der hiesigen Aufführung zugrunde lag, hat glücklicherweise das Drehorgelkolorit von der italienischen Schöpfung ferngehalten und ihr unter Beibehaltung des rassigen Stils durchaus künstlerisches Gepräge gegeben. •Kapellmeister Ewald Lindemann diente dem fast in Vergessenheit geratenen Werk mit Temperament und großer Eleganz, die das melodische Element außergewöhnlich klangvoll stützten. Alles lebte und blühte unter seinen Händen, die nirgends die Zügel locker ließen. •Maria Hösl, welche die Titelrolle sang, führte ihre schwere Aufgabe trotz stimmlicher Behinderung siegreich durch und ließ allenthalben die Schönheit der musikalischen Linie wie des darstellerischen Ausdrucks leuchten. Auch •Gertrud Stemanns Adalgisa bestach durch edle Prägung ihrer gesanglichen Partie. Die vorzüglich ausgearbeiteten Chorstellen fielen sehr günstig in die Wagschale der von •Emil Vanderstetten sorgfältig inszenierten Aufführung. — Beethovens gedachte man durch die Wiedergabe seines „Fidelio", in der sich unter •Kapellmeister Wolframs Stabführung neben Maria Hösl erstmalig der neue Heldentenor •Walter Günther-Braun als Florestan gut einführte. — Außer Wagners bekanntem Musikdrama gab es u. a. noch Boieldieus „Weiße Dame", Maillarts „Glöckchen des Eremiten" und zwei reizende Sächelchen: Mozarts deutsches Singspiel „Bastien und Bastienne" und Leo Blechs „Versiegelt". Der modernen heiteren Oper wurde •Kapellmeister Lindemann insonderheit durch die erfolgreiche örtliche Erstaufführung von Graeners „Schirin und Gertraude" gerecht. M. Voigt

ESSEN Zu Beethovens Geburtstag hatte •Intendant Paul Trede den „Fidelio" feinsinnig inszeniert. Die Aufführung, welche •Kapellmeister Drost schwungvoll leitete, erhielt besonderen Glanz durch •Sofie Wolfs Mitwirkung in der Titelrolle. Durch die Inszenierung der Oper „Iphigenie in Aulis" bewies der Intendant weiter sein Verständnis für Gluck. Kapellmeister Ferdinand Drost fand im Instrumentalkörper willige Bereitschaft, seinen Angaben, die sich in straffen Linien hielten, zu folgen. Die einzelnen Gruppen entwickelten namentlich vom 2. Akt an reiche Tonschönheit und wirksame Steigerungen. Der Chor bestand in Ehren. Daß verschiedene Ausrufe der Menge gesprochen wurden, um ihrem Inhalt mehr dramatische Wucht zu verleihen, deckte sich eigentlich nicht mit dem Streben nach stilistischer Einheit. Intendant Tredes Inszenierung arbeitete geschickt mit Vorder- und erhöhter Hinterbühne, die, beide in einen neutralen griechischen Säulenrahmen gespannt, malerische Gruppierungen des Volkes zuließen. Gesanglich und darstellerisch leisteten •Luise Steuer (Iphigenia), •Paul Verheyen (Achilles), •Freyda von Fangh (Klytämnestra) und •Hanns Spies (Agamemnon) recht Anerkennenswertes. Aus der übrigen Opernreihe seien unter den Kapellmeistern •Schmid-Carstens und •Hillenbrand noch folgende Aufführungen erwähnt: „Die Jüdin" mit dem vorzüglichen Eleazar •Josef Manns, Mozarts „Zauberflöte" und „Don Juan", „Der Postillon von Lonjumeau" und Lortzings „Wildschütz". Die Aufmerksamkeit, welche jetzt dem Studium der Chorstellen gewidmet wird, tritt während der Operndarbietungen recht vorteilhaft in die Erscheinung. M. Voigt

STUTTGART Gerade noch zum Jahresschluß (Silvesterstimmung entschuldigt vieles) wurde die „Heimkehr des Odysseus" in den Spielplan geschmuggelt. Gegen die Musik läßt sich nichts sagen, der Musiker Offenbach ist nicht so schlimm wie sein Ruf, aber mit dem Text haben sichs die Bearbeiter gar zu leicht gemacht. Auf diesem Wege gelangen wir niemals zur künstlerischen Operette. Offenbach selbst aber gehört auch in seinen besten Sachen einer vergangenen Kulturperiode an. Zur Reinigung des künstlerischen Gewissens hat man fast gleichzeitig mit der leichtsinnigen Verulkung des homerischen Helden Hans Pfitzners „Christelflein" einstudiert. Die Aufführung, mit besten Kräften bewerkstelligt, von •Dr. Ehrhardt überwacht und von •Fritz Busch geleitet, war recht nett. Die Schwächen des Buches hat auch Pfitzner mit seiner Überarbeitung nicht zu tilgen vermocht. Die Musik deckt manche Blößen zu, aber Unmögliches darf man von ihr nicht verlangen. Eine fröhliche Auferstehung wurde dem „Barbier von Sevilla" zuteil. An ihm lohnt sich ja die Arbeit. Gastweise sang •Julius Neudörffer die Titelpartie. Die musikalische Führung hatte •E. Band, der seltsamerweise — oder bezieht sich das auf irgendeinen Vorgang? — die Ouvertüre zwischen die beiden ersten Bilder einlegte. Gewonnen ist damit gar nichts, denn der Fortgang der Handlung wird damit künstlich aufgehalten und die Ouvertüre selbst zur Zwischenaktsmusik degradiert. Die Wiederherstellung des gesprochenen Dialogs kam der Aufführung sehr zugute, um so mehr als die im Laufe eines Jahrhunderts angesammelten komödienhaften Späße auf ein vernünftiges Maß gebracht waren. Ein Doppelgastspiel •Lydia Kindermanns aus Graz (Carmen und Amneris) brachte die Altistinfrage an unserer Bühne noch nicht zur Lösung. Da •Kapellmeister Drach in Spanien deutsche Opernaufführungen leitet, wurde für ihn ein Vertreter, •E. Hohlfeld aus Bern, geholt. Man übergab ihm zur Einführung die Egmontmusik. Alexander Eisenmann

KONZERT

AACHEN Die Erwartungen, die man an die Neugestaltung unserer musikalischen Geschehnisse unter des neuen •Generalmusikdirektors Dr. Peter Raabes Leitung knüpfte, sind bis jetzt nicht nur voll erfüllt, sondern zum Teil erheblich übertroffen worden. Das Gesamtprogramm der städtischen Konzerte zeigt eine erfreuliche Mannigfaltigkeit. Neben Altbewährtem nehmen die Werke neuzeitlicher Tonsetzer einen bedeutungsvollen Platz ein. Ein besonderes Gepräge erhielt diese Spielzeit durch das Aachener Beethoven-Fest, das an Großzügigkeit getrost neben die Veranstaltungen größerer Städte gestellt werden kann. Es brachte alle neuen Sinfonien, das Violinkonzert, das Klavierkonzert in Es-Dur, die „Missa solemnis" — die in den Volkskonzerten noch zweimal wiederholt wurde — und eine „Fidelio"-Vorstellung im Stadttheater. Die Mitwirkenden, •Professor Berber und •Max Pauer, verstärkten den künstlerischen Erfolg.

Unter den Neueren und Neuesten befand sich Paul Graener mit einer Suite „Aus dem Reiche des Pan". Ein gut gearbeitetes Werk, dessen gediegener Komponist und geschickter Instrumentator hier keine neuen oder besonders originellen Wege wandelt. Georg Kiessig erreichte mit seinem „Totentanz" nicht den „Danse macabre" eines Saint-Saëns, so sehr er bemüht ist, mit charakteristischem Orchesterkolorit in Verbindung mit einigen originellen Motiven auf Grund eines — übrigens nur locker mit der Tondichtung zusammenhängenden — poetischen Programms zu wirken. Recht interessant war hingegen ein Streichquartett Op. 50 von Joseph Haas. Der Tonsetzer arbeitet nicht nur vorzüglich polyphon, sondern hat auch inhaltlich Bedeutungsvolles zu sagen. Von den vielen mehr oder minder bekannten Solisten sei dieses Mal nur •Frieda Cramer erwähnt, die mit Bruchs G-Moll-Konzert bewies, daß ihr als Violinistin neben den Auserlesenen ihres Fachs eine ehrenvolle Stellung gebührt.

Musikdirektor Pochhammer

BOCHUM Der zeitgenössischen Musik Jung-Rheinlands und des europäischen Ostens und Westens ließ •Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg vom 7. bis 10. Januar eine Auslese der Jung-Schweizer-Tondichtungen folgen. Die Einführung in diese Schöpfungswelt geschah durch •Dr. Fritz Gysi aus Zürich. Die beiden nachfolgenden Sinfoniekonzerte machten alsdann bei gleichem Programm mit Kompositionen von Hans Huber, Friedrich Hegar, Walter Schultheß, Othmar Schoeck und •Hermann Suter bekannt. Letzterer erfreute durch seine Anwesenheit und dirigierte seine originelle D-Moll-Sinfonie (Op. 17) mit ihrer an hochländische Reize erinnernden, nicht selten kraftvoll und humoristisch gefärbten Orchestersprache. Die tadellose Wiedergabe des kühn harmonisierten Werkes lobte neben des Dirigenten seltener Fähigkeit, das Orchester an Stab und Blick zu fesseln, auch der ausführenden Künstler bewundernswerte Haltung und Schulz-Dornburgs ernste Einstudierung. Großzügig kraftvolle, aber auch poetische Eigenart, in gemäßigten Klangbahnen wandelnd, zeigte Hubers sinfonische Einleitung zur Oper „Der Simplicius". Hier offenbarte Kapellmeister Schulz-Dornburg sein inneres Verwachsensein mit dem Inhalt des Werkes. Für Hegars deklamatorisch schwärmerische „Aussöhnung" und drei modern geprägte Orchesterlieder von Schoeck setzte •Maria Philippi (Basel) ihr staunenswertes stimmliches Können ein. Mit Schultheß' etwas trocknem Concertino in A-Dur hatte sich •Konzertmeister Hans Treichler in reifer Ausdeutung befreundet. Alle Ausführenden, vornehmlich aber die anwesenden Schweizer, dürften lebhaften Dank für ihre seltenen Gaben entgegennehmen.

M. Voigt

BRAUNSCHWEIG In den Konzertsälen herrschte lebhafteres Treiben als je zuvor. Die Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle wurden auf Montag, und die öffentlichen Hauptproben auf Sonntag mittag verlegt: alle Veranstaltungen waren lange vorher ausverkauft. Im ersten Konzert führte sich •Max Pauer (Stuttgart) mit dem Klavierkonzert (Es-Dur) von Liszt, im zweiten •Gertr. Schuster-Waldan (München) mit dem Violinkonzert (G-Moll) von Bruch glänzend hier ein. Das dritte war als Beethoven-Feier gedacht, in der „Neunten" hatte der gemischte Chor des •Braunschweiger Lehrergesangvereins den Schlußchor, •Gertr. Stretten-Nottbohm (Hamburg), •K. Feuer, •P. Unkel und •E. Hunold (hier) das Soloquartett übernommen. •Generalmusikdirektor Carl Pohlig dirigierte auswendig und feierte einen Triumph wie nie zuvor. Im Herbst bildete •Obermusikmeister H. Garbe das „Philharmonische Orchester", das mit 10 Volks-Sinfoniekonzerten allmählich Boden gewinnt. Die „Musikalischen Erbauungsstunden" des Kammermusikers •Walter Wachsmuth bieten gute Kammermusik und erfreuen sich großer Beliebtheit, ebenso die Konzerte der Trio-Vereinigung •E. Schacht (Klavier), •C. Giemsa (Geige) und •E. Steinhage (Cello). Der Lessingbund tritt durch Einladung der besten Quartettvereine: Klingler und Premyslav (Berlin), Gewandhaus (Leipzig) u. a. mit ihnen in scharfen Wettbewerb. Von den sog. Dekovor-Konzerten verdient nur der Liederabend •Walter Kirchhoffs Erwähnung. In den Gesangvereinen wurde fleißig und erfolgreich gearbeitet; der Bachverein führte die „Jahreszeiten", der Lehrergesangverein „Fausts Verdammnis" von Berlioz und der Schubertchor Werke seines Schutzheiligen mit Orchester auf. Von den hiesigen Künstlern gaben •Emmi Knoche und •Maria Osterloh eigene Klavierabende; von den reisenden erzielten nur wenige nennenswerten äußern Erfolg. Die wichtigsten waren: •Emmi Leisner, •Mora v. Goetz, •Marie Bagier, •Max Krauß, •B. Kothe, •W. Burmester, •Max Menge, •Keller, •Sidus Klein, •Fr. Kwast-Hodapp, •J. Schwarz, •Schmid-Lindner, •Kerschbaumer, •Nowowiejeski, •Wikorski u. a. Der Weihnachtsfriede dauerte nicht lange.

Ernst Stier

DESSAU Neben den Sinfoniekonzerten der ehemaligen Hofkapelle unter der Leitung von •Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch üben die Konzerte, die die Konzertdirektion Kumerehl aus Halle veranstaltet, auf das Publikum eine große Zugkraft aus. Der Riesensaal des Kristallpalastes ist stets bis auf den letzten Platz gefüllt. Es werden zu diesen „Zykluskonzerten" Abonnements zu einem lächerlich geringen Preise ausgegeben (durchschnittlich nicht ganz 3 Mark für einen Abend). Da die Konzertdirektion Kumerehl in der Wahl ihrer Mitwirkenden eine glückliche Hand verrät, so ist der Zulauf ungeheuer. Der 3. Zyklus (je 5 Abende) steht vor seinem Abschluß. Ein besonderer Gewinn war die Bekanntschaft •Rudolf Laubenthals (Charlottenburg), der mit seiner Gattin zusammen Duette und Arien und Lieder sang. Rudolf Laubenthal, im Besitz einer der schönsten Tenorstimmen, die jetzt zu hören sind, machte tieferen Eindruck als seine Gattin Lulu. Das ebenfalls im Rahmen dieser Zykluskonzerte auftretende Berliner Trio (•Pozniak, •Demau, •Beyer) holte sich namentlich mit der Wiedergabe eines Trios von Arensky einen stürmischen Erfolg. Dies „Berliner Trio" überraschte durch sein glänzendes Spiel und wird sicher hier wieder gern gehört werden. Besondere Erwähnung verdient noch ein Abend des Cellisten •Professor Brückner aus Wiesbaden, der ebenfalls viel Anklang fand. •Paul Schramm, der die beiden Laubenthals begleitete, erntete als Solist Lorbeeren und holte sich mit einer eigenen ungedruckten Übertragung von Joh. Strauß' Walzer „An der schönen blauen Donau" einen Publikumserfolg. Als er später die Dessauer vorzügliche Geigerin •Charlotte Kretzschmar, die an diesem Abend leider nicht besonders günstig disponiert war, begleitete, mußte er „auf allgemeinen Wunsch" dieses seichte Stück, das mit allen Pianistenmätzchen ausgestattet ist, wiederholen (sic)! Soviel über die Kumerehl-Konzerte. Eine bemerkenswerte Beethovenfeier bot noch ein Vortrag von •Geheimrat Dr. Sternfeld (Berlin) über Beethoven. Die weit bekannte Pianistin •Carola Lorey-Mikorey unterstützte ihn mit Vortrag einiger Sonaten Beethovens, die sie vollendet wiedergab. Von den Sinfoniekonzerten der ehemaligen Hofkapelle greife ich zwei heraus: den Tschaikowsky-Abend und die Aufführung der „Neunten". •Hans Knappertsbusch leistete hierbei als Dirigent Überraschendes. Mit dem hervorragenden Orchester, das ihm hier zu Gebote steht, vollbringt er wahre Glanzleistungen. Namentlich die Aufführung der

„Neunten“ war eine künstlerische Großtat. Mit überlegener, fast unheimlicher Ruhe meisterte er den großen Apparat. Ich kenne Weingartners, Nikischs, Mucks u. a. Auslegungen dieses gigantischen Werkes. Vielleicht war die unter Weingartner bacchantischer, unter Nikisch farbiger; aber der Gesamteindruck, den Knappertsbusch mit seiner Direktion der „Neunten“ hinterließ, war nicht geringer als jener Meister des Taktstockes. Und das will bei der Jugend Knappertsbuschs etwas heißen. Nicht verschwiegen soll werden, daß Orchester, Chor und das Soloquartett (•Frau Schelper, •Frl. Neiendorff, die Herren •Nietau und •Treskow) mit Begeisterung bei der Sache waren. Hier streckten sich dem großen Tonheros die Arme der Liebe entgegen. So konnte eine ergreifende und erschütternde Aufführung zustande kommen. **Arthur Dette**

EISLEBEN Im Dezember beging der Städtische Singverein die Feier seines 40jährigen Bestehens und blickte damit auf eine bedeutsame Periode erfolgreicher Arbeit im Dienste musikalischer Volkserziehung zurück. Im Jahre 1880 wurde er von •Musikdirektor Lahse begründet, der gerade am Tage der Jubelfeier 88jährig verschied. Bis 1890 stand der Verein unter seiner Leitung und erschloß den hiesigen Musikfreunden in diesem Jahrzehnt Chorwerke von Haydn, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade, Hiller Bruch und Brahms. Von 1890 bis 1906 leitete •Otto Richter, jetzt Kantor der Kreuzkirche zu Dresden, den Verein, den er durch Gründung einer Vorschule für Chorgesang für seine Aufgaben besonders leistungsfähig machte; daneben sollte die Gründung eines Bachvereins das Interesse für Bach und seine Zeit wecken helfen. Er legte besonderen Wert auf die klassische Periode, so daß Schütz, Bach, Händel und Gluck im Vordergrunde standen, ohne daß jedoch die Romantiker und ihre Nachfolger, die bereits sein Vorgänger gepflegt hatte, zu kurz kamen. Richter ist bekanntlich einer der rührigsten Verfechter der Idee der Volkskirchenkonzerte und hat auch hier auf diesem Gebiete bahnbrechend gewirkt. Auch sein Nachfolger, der jetzige Dirigent •Dr. Hermann Stephani, hat diese Volkskirchenkonzerte, die teilweise sogar bei kostenlosem Eintritt und freiem Textprogramm stattfanden, fortgesetzt. Überdies verstand er es nicht nur, den Verein auf seiner bisherigen künstlerischen Höhe zu halten, die sich in zahlreichen Aufführungen klassischer Werke bekundete, sondern es gelang ihm auch, durch Eintreten für die neudeutsche Schule dem Verein ein Interesse zu sichern, das weit über die engen Grenzen der Stadt hinaus reichte. Wagner, Liszt, Bruckner, Wolfrum, Reger, Schillings, A. Mendelssohn, Paul Gerhardt, Wolf-Ferrari und Kaun kamen in glanzvollen Aufführungen zu Worte, auch die beiden Händel-Bearbeitungen des Dirigenten, „Judas Makkabäus“ (bisher 64mal aufgeführt) und „Jephta“ (43 Aufführungen) wurden hier herausgebracht, der „Jephta“ 1911 zum überhaupt ersten Male in Deutschland. Dem hohen künstlerischen Rufe des Vereins hat es Eisleben auch zu danken, daß das letzte Jahresfest des Evang. Kirchengesangvereins für Deutschland 1917 in seinen Mauern gefeiert wurde. — Als Festaufführung zum 40jährigen Jubiläum brachte der Verein Haydns „Jahreszeiten“ mit dem besonders in Sopran und Tenor vorzüglich besetzten Solistenterzett •Lina Schneider-Rensch, •Fritz Huttmann und •Bill Fiedler zu prächtiger Wiedergabe. — **Dr. Reichel**

STUTTGART Die Klaviergrößen •Elly Ney und •Edwin Fischer erneuerten ihre stets mit Interesse erwarteten Besuche. Beider Abende hinterließen starke Eindrücke. •Eduard Nowowiejski hat schon Besseres gegeben, als bei seinem Chopin-Abend; ihm fehlt (technisch) der feine Schliff und die ruhige Haltung und Überlegenheit des geistig seine Sache bis zum letzten Punkte beherrschenden Vortragskünstlers. •Willy Hülser hat Anspruch, in die Pianistenzunft als vollberechtigtes Mitglied aufgenommen zu werden. •Angelo Kessissoglu macht sich um die neueren Komponisten verdient, segelt aber stark im Virtuosenfahrwasser. •Li Stadelmann verrät eine sehr feine und geschmackvolle Darstellungsweise, zeigt aber ausgesprochene Neigung zum Zierlichen und Damenhaften. Die drei Letztgenannten entstammen Pauers Schule, als deren besonderer Vorzug sich in diesem Falle das freie Sichentfaltenlassen individueller Neigungen erweist. •Artur Haagen, wenn richtig in Stimmung, vermag das poetische Element romantisch gearteter Tonstücke sehr wirksam hervorzuheben; •Emil Frey besitzt ungewöhnliches Können, auch Geist und Empfindung, aufhorchen läßt aber erst der fast genial zu nennende •Eduard Erdmann, der als Komponist etwas zu sagen hat, in der Wahl seiner Stücke selbst dem Problematischen nicht aus dem Wege geht und sicher eine Zukunft vor sich hat. — Auf Erwähnung bekanntester Namen aus der Sängerwelt verzichte ich, führe dagegen die schweizerische Altistin •Helene Suter-Moser mit Befriedigung an, denn sie gehört zu den gründlich durchgebildeten Sängerinnen. In einem Morgenkonzert ließ •Margarete Schweikert einen Liederzyklus von sich hören, Gesänge, die sich durch Güte der Erfindung und Arbeit auszeichnen, nur aber des weichen lyrischen Flusses entbehren. •Heinrich Rücklos hat mit seinem „Weihnachtsoratorium“ für Soli, Chor und Orgel den Vereinen die Ausrede genommen, daß es an leicht ausführbarer neuerer Chorliteratur fehle. Das schlicht empfundene Werk, dem nur der kräftige Aufschwung zu einem als Höhepunkt zu betrachtenden Satze fehlt, wurde verschiedentlich — in 3 Kirchen — durch •P. Mezger und •Hermann Keller zur Aufführung gebracht (Sopransolo: •Frau Wirz-Lobstein). An Neuheiten hörten wir sonst in einem Sinfoniekonzert des Opernorchesters die sinfonischen Variationen über „Prinz Eugen“ unter Leitung des Komponisten •Karl Hasse. Das Werk ist Musikdirektorenarbeit bester Art. Gustav Mahlers „Fünfte“ wollte wenig wirken: Musik, die viele Worte macht, aber wenig sagt. Die eigentlich offizielle Beethoven-Feier am Landestheater wurde mit einem Vortrage •Paul Bekkers eröffnet. Die Rede war fesselnd, doch nicht eigentlich auf den Ton der Begeisterung gestimmt. Der Versuch eines Zuhörers, den Redner nicht zu Worte kommen zu lassen, mißlang.

„Fausts Verdammung“ war das letzte Werk, das •Ernst H. Seyffardt in dem nun zum Philharmonischen Chor umgewandelten Singverein dirigierte. Es fehlte nicht an Beweisen der Verehrung für den zurücktretenden Leiter. Die Aufführung litt ein wenig infolge der süßlichen Gesangsweise •Hermann Gürtlers als Faust, die Chöre waren gut, allmählich merkt man aber selbst den einst viel und mit Recht bewunderten Orchestersätzen von Berlioz das Altern an, was höchstens durch feine Kniffe des Dirigenten vermieden werden könnte. **Alexander Eisenmann**

Notizen

Basel. Hier ist der •Musikdirektor Ernst Kempter, ein geborener Bayer, im Alter von 82 Jahren gestorben. Er leitete früher den Basler Männerchor und den Deutschen Liederkranz.

Berlin. Der Pianist •Kurt Schubert wurde als Nachfolger von Professor Franz Hennig als Lehrer für Klavierspiel an das staatliche Institut für Kirchenmusik in Berlin berufen.

Halle a. d. S. Eine bedeutsame musikalische Neugründung ist hier erfolgt. Um dem Publikum, das seit

Professor Windersteins Wegzug nach Hamburg im Jahre 1914 keine populären Sinfoniekonzerte mehr kannte, wieder ein freies Orchester für derartige und ähnliche Unternehmungen zur Verfügung zu stellen, hat sich aus führenden Persönlichkeiten der Stadt ein Verein „Philharmonie" gebildet. Er hat ein „Philgenten den •Musikdirektor Benno Plätz, einen Schüler Fritz Steinbachs, gewonnen. Plätz hat früher in München als Leiter des Tonkünstlerorchesters große Erfolge gehabt. Das erste Hallische Philharmonische Konzert bedeutete ein Ereignis für Halle. Mozarts wenig bekannte sogenannte Pariser Sinfonie, Beethovens Ouvertüre Leonore Nr. 3 und Telemanns große Kantate „Ino" wirkten besonders stark, zumal in •Elisabeth Rethberg von der Dresdener Landesoper für letztere eine glänzende Vertreterin zur Stelle war.

Kassel. Die seit 1908 mit dem Sitze hierselbst bestehende Spohr-Gesellschaft, die sich die Pflege des Andenkens an den Komponisten Louis Spohr, den Großmeister des deutschen Violinspiels, als Ziel gesetzt hat und deren Mitglieder sich auf alle Gaue Deutschlands, wie auch auf das Ausland verteilen, hat in den letzten Jahren mit Erfolg an dem Ausbau eines Spohr-Museums gearbeitet, dessen Begründung •Heinrich Stein, dem Direktor des Kasseler Spohr-Konservatoriums zu verdanken ist, der auch die Leitung des Museums in Händen hat. Die Sammlungen sind bereits soweit vorgeschritten, daß sie in Kürze der Öffentlichkeit zugängig gemacht werden können. Nächst den auf Spohr bezüglichen Erinnerungen sind auch solche seiner Schüler, Freunde und Zeitgenossen aufgenommen worden, so daß das Museum ein weitgehendes Interesse erregen wird. Die Gesellschaft bittet alle Verehrer des Meisters sowie die mit seinen Schülern usw. in Beziehung gestandenen Personen, die weitere Ausgestaltung des Museums durch Vermittlung von Andenken, Übersendung zweckdienlicher Mitteilungen, Erwerb der Mitgliedschaft oder Zuweisung von Spenden fördern zu wollen. Alle Zuschriften beliebe man an die Schriftstelle der Spohr-Gesellschaft, Kassel, Friedrichsstr. 17, zu richten. Geldspenden werden auf das Postscheckkonto Frankfurt a. M., Nr. 1819 des Kasseler Bankhauses Fiorino & Sichel, dessen Mitinhaber, Max Sichel, Schatzmeister der Gesellschaft ist, erbeten.

Klingenthal. Hier hat sich, in einer Stadt von etwa 6000 Einwohnern, an der sächsisch-böhmischen Grenze, ein Orchester von 46 Mann gebildet. Es besteht aus Arbeitern, Fabrikanten, Instrumentenbauern, die des Tages über ihrer Arbeit nachgehen und wöchentlich ein- oder zweimal abends zu einer Probe zusammenkommen, hauptsächlich aus Freude an der Sache. Geleitet wird das Orchester von einem Lehrer der Klingenthaler Musikschule, •Herrn E. Uebel. Dieses Orchester gab vor einigen Tagen sein erstes großes Sinfoniekonzert in Gestalt einer Beethoven-Feier. Egmont-Ouvertüre, Violinkonzert (gespielt von •Kobin) und fünfte Sinfonie machten die Vortragsordnung aus. Der Erfolg war groß. Das Orchester ragt in seinen Leistungen weit über gleiche Unternehmungen anderer Mittelstädte hinaus und wird sich bald mancher großstädtischen Kapelle an die Seite stellen können. Das Unternehmen erfreut sich der tatkräftigen Förderung des Bürgermeisters Ungethüm und der bereitwilligen finanziellen Unterstützung industrieller Kreise.

Köln. Der Ausschuß für das 1. Rheinische Kammermusikfest, welches im Frühjahr dieses Jahres in Köln unter Mitwirkung allerersten Kammermusikvereinigungen sowie des Brühler Schloßquartetts Kurköln stattfinden wird, schreibt einen Wettbewerb für Kammermusikwerke deutscher Komponisten aus. Der erste Preis beträgt 2000, der zweite 1000, der dritte 500 Mark. Die eingereichten Werke sollen eine Aufführungsdauer von 15—30 Minuten beanspruchen und noch unaufgeführt sein. Der Name des Komponisten ist in verschlossenem Kuvert mit Kennwort beizufügen. Zugelassen sind auch Kammersinfonien. Die preisgekrönten Werke, eventuell auch die zwar nicht mit einem Preis, aber mit Anerkennung ausgezeichneten, werden innerhalb des viertägigen Musikfestes zur Uraufführung gebracht. Dem Prüfungsausschuß gehören führende Persönlichkeiten des Kölner Musiklebens an. Einreichungstermin ist der 1. März. Die eingereichten Werke, welchen Rücksendungsporto beizufügen ist, sind zu richten an den Ausschuß des 1. Rheinischen Kammermusikfestes, Köln-Lindenthal, Klosterstr. 54.

Köln. •Walter Gaertner, der langjährige Kapellmeister am Opernhause, starb im Alter von 42 Jahren. Der temperamentvolle und unermüdliche Orchesterführer war Schüler Steinbachs am Kölner Konservatorium und begann 1905 seine Dirigiertätigkeit unter Lohse.

Leipzig. •Professor Mayer-Mahr, der bekannte Pianist und Pädagoge und Verfasser der „Technik des Klavierspiels", läßt bei Simrock ein Ergänzungswerk in etwa gleichem Umfange erscheinen unter dem Titel: „Der musikalische Klavierunterricht." In diesem Werke verwirklicht Mayer-Mahr den pädagogischen Grundsatz, dem Klavierspieler eine mit der technischen Bildung Schritt haltende musikalische Erziehung zu geben. Die ersten Hefte werden Anfang 1921 erscheinen.

Leipzig. Der Pianist •Walter Rehberg gibt am 5. Februar im Kaufhaussaale ein Konzert, in dem u. a. Emil Freys „Choralfantasie" zum Vortrage gelangt.

Paris. Ein anglo-griechischer Mäzen hat kürzlich der französischen Akademie zehn unbekannte Handschriften von Mozart zum Geschenk gemacht, auf die ihn der frühere französische Ministerpräsident Barthou aufmerksam gemacht hatte. Dieser war seinerseits wieder von dem früheren französischen Botschafter Barrère in Rom auf die Spur des musikalischen Schatzes gewiesen worden. Über den Vorbesitzer ist nichts bekannt geworden. Die zehn Manuskripte befanden sich in Rom und enthalten zehn Märsche, die Mozart in den Jahren 1775 und 1776 während seines Aufenthalts in Italien geschrieben hat. Nach den Mitteilungen Sachkundiger sind die Handschriften von ganz besonderem musikalischen Interesse, weil sie authentische Aufklärung über den Stilwandel geben, der sich bei dem Meister vollzogen hatte.

Salzburg. Das Programm der Salzburger Festspiele bringt heuer, außer den von uns schon erwähnten Aufführungen, eine Bruckner-Woche unter Mitwirkung der Wiener Philharmoniker (Dirigenten •Loewe, •Schalk, •Furtwängler) und eine Aufführung der „Heiligen Elisabeth" von Liszt durch die Salzburger „Liedertafel" unter Mitwirkung von Wiener Solisten.

Stockholm. Millionenstiftung für Kirchenmusik. •Frau J. von Bahr, eine schwedische Patrizierin, die dem Dresdener Kreuzchor am ersten Pfingsttage vorigen Jahres in ihrem Hause ein glänzendes Fest bereitete, hat angeregt, durch die Stockholmer Konzerte der Dresdner Kreuzianer dem protestantischen Erzbischof von Schweden, Professor Dr. Söderblom in Upsala, die Summe von 1½ Millionen Mark übergeben mit der Bestimmung, diese zur Gründung eines Knabenchores nach Art des Dresdner Kreuzchores zu verwenden.

Stuttgart. „Casanova", komische Oper von •Arthur Kusterer, ist vom Landestheater zur Uraufführung für Mai 1921 angenommen worden.

Teplitz-Schönau. Im 12. Wintersinfoniekonzert brachte •Musikdirektor Johannes Reichert ein größeres Werk seiner Komposition, „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", zur Uraufführung.

Neuerscheinungen

Bie, Oscar: „Das Klavier." Berlin, 1921. Paul Cassirer.
Chop, Max: „E. N. v. Reznicek, sein Leben und seine Werke." Wien, 1920. Universal Edition.
Denkschrift zu den Meisteraufführungen Wiener Musik. Wien, 1920. Staatsdruckerei.
Holl, Karl: „Rudi Stephan." Saarbrücken, 1920. Gebr. Hofer.
Meinck, E.: „Rich. Wagners Dichtungen Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert." 3. Teil: „Siegfried." Liegnitz, 1921. J. H. Burmeister.
Grabner, Herm.: „Regers Harmonik." München, 1921. O. Halbreiter.
Röttger, Karl: „Zum Drama und Theater der Zukunft." Leipzig, 1921. Erich Matthes.
Stein, Rich.: „Grieg." Eine Biographie. Berlin, 1921. Schuster & Löffler.

Briefkasten

Joh. Z. in Chemnitz. Wir empfehlen Ihnen: W. Niemann, „Brahms". Berlin, 1920, bei Schuster & Löffler und E. Kapp. „Fr. Liszt", ebenda erschienen.

H. S. Hannover. Wir empfehlen Ihnen das Handbuch der Musikgeschichte von A. von Dommer. Neu bearbeitet durch Arnold Schering. Leipzig, 1914.

Fräulein W. in Marienburg und an unsere direkten Bezieher. Wir empfehlen Ihnen, wenn Sie spätestens am 10. und am 25. eines jeden Monats nicht im Besitz des fälligen Heftes sind, zuerst bei Ihrem „Zeitungs-bestell-Postamt" zu reklamieren. Sie können auch einfach Ihrem Briefträger eine entsprechende schriftliche Notiz mitgeben, dann wird nach genauen Feststellungen das fehlende Heft nachgeliefert. — Wir bitten dagegen zu beachten, daß die Vierteljahrsbeträge der Überweisungsabonnements nur auf unser Postscheckkonto einzuzahlen sind. Nicht an die Post zahlen, denn dann würde Ihnen ein zweites Abonnement zugestellt. Jedes bei uns direkt bestellte Abonnement bleibt bis zur schriftlichen Abbestellung an uns direkt als Dauerüberweisungsexemplar angemeldet. Die Beträge werden, soweit sie bis Vierteljahrsschluß hier nicht eingegangen sind, nur durch uns direkt (zuzüglich der Spesen) per Nachnahmekarte im Anfang des neuen Vierteljahres eingezogen. Näheres in unseren „Bezugsbedingungen", die auf Wunsch zur Verfügung stehen.

Expedition der Z. f. M.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 4 | *Leipzig, Mittwoch, den 16. Februar* | 2. Februarheft 1921

Musikalische Gedenktage

16. 1847 Ph. Scharwenka* / **18.** 1652 Gr. Allegri† / **19.** 1743 L. Boccherini* / **20.** 1791 C. Czerny*; 1802 A. de Bériot*; 1820 H. Vieuxtemps* / **21.** 1801 J. W. Kalliwoda*; 1836 L. Delibes* / **22.** 1810 F. Chopin*; 1817 N. W. Gade*; 1903 Hugo Wolf† / **23.** 1685 G. F. Händel*; 1903 F. Grützmacher† / **24.** 1771 Joh. B. Cramer* / **26.** 1913 Felix Draeseke† / **28.** 1908 Pauline Lucca†

Vom Vortrage in der Musik

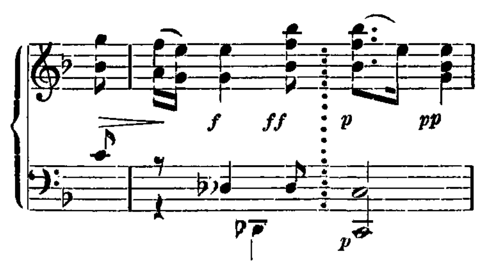
Martin Frey / Halle a. S.

In einer Stunde bei Hans von Bülow begann eine Dame, wie Theodor Pfeiffer erzählt, ein Präludium von Bach sehr rasch; Bülow fragte: „Wie spielen Sie nachher das Presto?" Als die Dame daraufhin äußerte: „Schneller", erwiderte Hans von Bülow: „Also im Anfang so schnell als möglich und nachher noch schneller!" — Es ist leider nicht festzustellen, ob Bülow die Bemerkung so allgemeinhin machte — er war ja ungemein witzig, geistreich und sarkastisch — oder ob er dabei an Rob. Schumanns G-moll-Sonate dachte. Bei seiner fabelhaften Gedächtniskraft wäre das letzte nicht ausgeschlossen. Im ersten Satze der Sonate Op. 22 schreibt Schumann allerdings zuerst vor: So rasch wie möglich! und bei Beginn der Koda ist tatsächlich zu lesen: Noch schneller! Diese Forderung Schumanns wirkt auf den Schüler bzw. Spieler vielleicht erst erheiternd, doch dürfte sie ihm andererseits auch etwas Kopfzerbrechen verursachen. Wie soll er sich aus der Schlinge helfen? Ist jene und jede Angabe eines Tondichters durchaus wörtlich und ernst zu nehmen? Nun, ich glaube, ein ängstliches Gemüt in diesem Punkte einigermaßen beruhigen zu dürfen, und ich gehe wohl sicherlich nicht zu weit, wenn ich behaupte, daß für die Mehrzahl der Komponisten jede genauere Anweisung im Vortrage ein notwendiges Übel ist. Wohl jeder denkt im stillen: „Ach, könnte ich es doch so machen, wie der gute Seb. Bach, der weder Tempo noch Stärkegrade noch Phrasierung, nicht legato und auch nicht staccato vorschrieb, sondern alles dem Geschmack des Spielers überließ." Allerdings war damals jeder Klavierspieler auch theoretisch und musikalisch so geschult, daß Bach es getrost wagen konnte, seine Geisteskinder ohne derartigen „Zierat" in die Welt zu schicken. Durch wen ist aber das leidige „Bezeichnen" in die Musik gekommen? Die Antwort kann nur die sein; die Vertreter des homophonen Stils sind die Sünder, durch welche das Unheil sich in den Noten eingenistet hat. Schon Ph. Em. Bach[1]) gibt reichlich die Stärkegrade an, schreibt das Tempo vor und deutet das Stakkato durch keilartige Punkte an. Haydn und Mozart folgen ohne Erröten seinen Spuren. Beethoven ging noch weiter als seine Vorläufer. In seinen letzten Klaviersonaten, die man auch Selbstgespräche des Meisters nennen könnte, da er sie mehr für sich als für die Mitwelt von der Seele schrieb — zu würdigen wußte sie kaum e i n Zeitgenosse —, gibt er die Tempo- und Vortragsanweisungen in zwei Sprachen an und wird auch hinsichtlich der Stärkegrade viel deutlicher. Er ahnte wohl, daß diese seine tiefsinnigsten Tondichtungen sonst noch weniger Verständnis finden würden. E r s c h ö p f e n d aber sind auch seine Angaben noch nicht. Meister des Klaviers wie

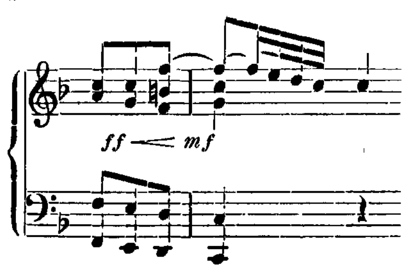
[1]) Ob Stamitz die Einzeichnung der Vortragsnummern vor ihm schon gebracht hat, ist mir nicht bekannt, da ich keinen Urtext von ihm zur Hand habe.

Hans von Bülow oder Eugen d'Albert haben in ihren Ausgaben noch manchen trefflichen Wink gegeben. Mag man aber auch alle Schriften und Bücher über die Ästhetik des Klavierspiels lesen, überall entdeckt man Lücken, die nach und nach ausgefüllt werden müssen. Ich möchte an dieser Stelle auf einige Punkte hinweisen, die ich in der Kunst des Vortrags vermisse.

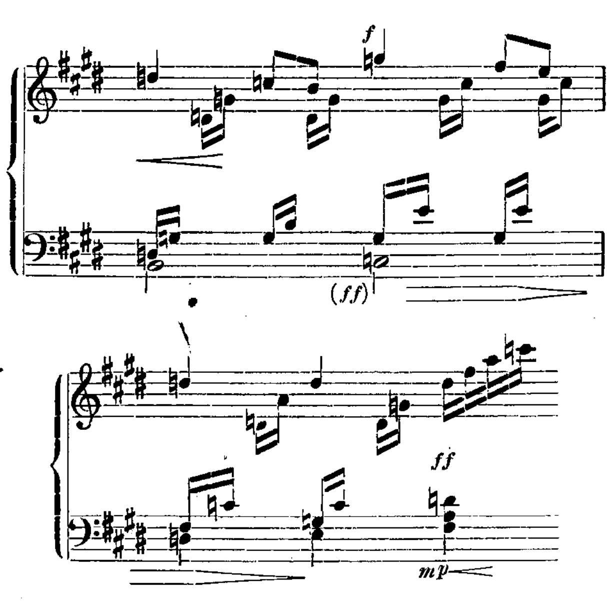
Anton Rubinstein, einer der größten Vortragskünstler in der Musik, sagte einmal in einer seiner Klavierklassen, in der außer den Schülern auch Zuhörer anwesend waren: „Man muß den Höhepunkt in vielen Fällen etwas früher bringen als die Vorzeichnung angibt." Eine Bestätigung dieses bedeutsamen Winkes fand ich in der F-moll-Sonate von K. Ph. Em. Bach in der Ausgabe von Hans von Bülow. Im Andante cantabile findet man im 11. Takte des Wiederholungsteiles folgende Stelle:



Da in der Mitte eigentlich der neue Taktstrich stehen müßte — der Satz ist in $^2/_4$-Takt zu verstehen — so käme nach althergebrachter Sitte, die aber nicht immer gut ist, wie wir weiter unten noch hören werden, der Schwerpunkt auf den mit einem Quartenvorhalt gewürzten Dominantsept-Akkord über der Baßnote C, also auf den metrischen Schwerpunkt. Der gute Taktteil behält nun allerdings seinen Repos-Charakter, der Höhepunkt der Phrase ist aber jedoch vorweggenommen. Weil Hugo Riemann in seiner Ausgabe (Verlag Steingräber) die gleiche Vortragsnuance vorzeichnet, so kann man wohl annehmen, daß sie von Ph. Em. Bach selbst herrührt. Leider ist mir der betreffende Band der Urtextausgabe nicht zur Hand, um mich davon zu überzeugen. Vielleicht besitzt ihn ein Leser dieser Zeitschrift und gibt darüber Auskunft. In demselben Satze ist vom 9. zum 10. Takt der Peters-Edition die ähnliche Stelle analog der in der Reprise besser so vorzutragen:



Auf diese Weise würde auch das liegenbleibende f in der Oberstimme weiter deutlich zu hören sein. Übrigens bestätigt die 2. Hälfte des zuletzt zitierten Taktes meine Ansicht, daß jeder Takt in zwei Takte aufgelöst werden muß, da sonst die Taktstriche von hier an anderer Stelle stehen würden als am Anfang bei gleichem Inhalt. — Eine Verschiebung des Höhepunktes um einen ganzen Takt wäre auch wohl im ersten „Lied ohne Worte" von Mendelssohn anzuraten. Im II. Teile heißt es dort im 4. und 5. Takte:
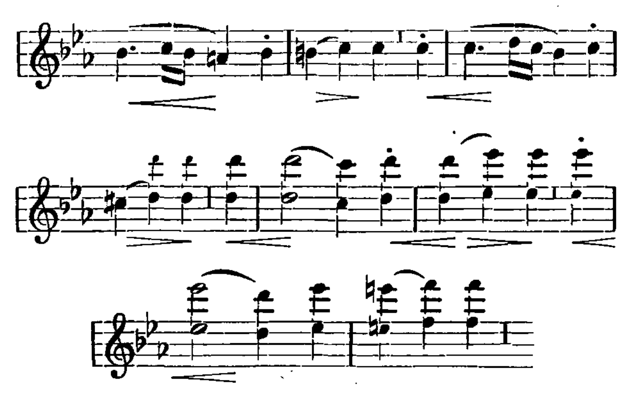


Viel schöner wirkt das wunderhübsche Stück, wenn der Höhepunkt im Vortrag sich mit dem Höhepunkte der Melodie decken würde, wie ich unten angegeben habe. Ich möchte raten, die Stelle sich bis zu einem satten mp abschwächen zu lassen, um dann in dem kadenzierenden Solo der rechten Hand einen neuen Aufschwung zu nehmen, der aber über ein mf kaum hinauszugehen braucht. Derartige Beispiele finden wir ziemlich häufig.

In dem trefflichen Büchlein von Prof. Dr. Otto Klauwell: „Der Vortrag in der Musik" heißt es in Regel 6 (S. 13): Die unmittelbare Wiederholung einer Stelle muß mit veränderter Temponahme, meist etwas breiter (ausdrucksvoller) vorgetragen werden." Den Grund findet er darin, daß ein vom Komponisten wiederholter Gedanke, dem er also besondere Wichtigkeit beizulegen scheint, durch intensiveren Ausdruck gekennzeichnet werden muß. Als „treffendstes" Beispiel führt er aus den Kinderszenen R. Schumanns „Bittendes Kind" an. Ich halte dieses Stück für nicht gerade beweiskräftig, da es vom Tondichter so notiert ist, daß jede Wiederholung einer Zweitaktgruppe des Originals — in Wirklichkeit sind es je 4 Takte, da das Stück im $^2/_8$-Takt wie das erste Prélude

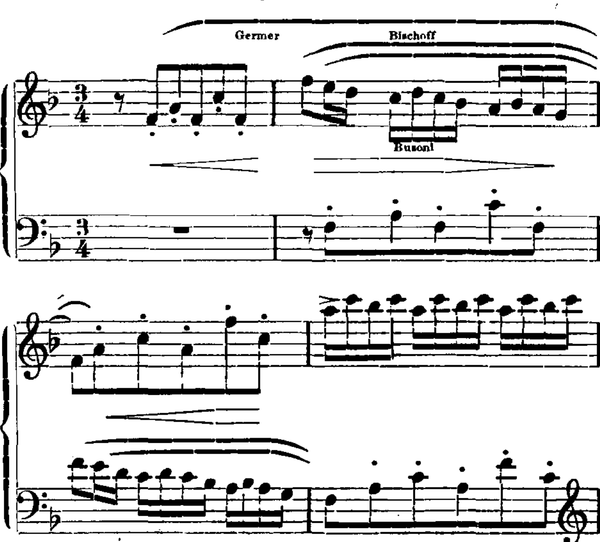
Chopins aufzufassen ist; denn die metrischen Schwerpunkte liegen sämtlich in der Mitte des Taktes im Pianissimo wiederholt werden soll. In diesem Stärkegrade kann es wohl breiter, wenn man breiter im Sinne von zurückhaltend auffassen will — im allgemeinen denkt man sich unter diesem Ausdrucke zugleich ein intensives crescendo — vortragen, kaum aber ausdrucksvoller. Warum sollen wir annehmen, das Kind spreche seine Bitte stets erst etwas uninteressiert aus! Ich sollte meinen, es wäre richtiger, wenn wir die Bitte gleich so innig und herzlich als möglich, vielleicht auch hier und da etwas stürmisch im Vortrag äußern, und in der Wiederholung, pp und etwas zurückhaltend gespielt, denken wir uns das Kind, die Mutter bittend und fragend und erwartungsvoll zugleich ansehend. Das würde wohl mehr den Anweisungen Schumanns entsprechen. Eine sofortige Wiederholung einer Phrase wird aber auch in vielen Fällen drängender und eindringlicher wiederholt werden müssen, während sie in alter Musik oft Echocharakter haben wird. Freiheiten im Vortrage wird sich ein Musiker von gutem Geschmack hier und da immer erlauben und ich weiß auch aus dem Munde einiger ausgezeichneter Komponisten, daß sie absolut nichts gegen eine Veränderung einer Stelle im Vortrage einzuwenden hätten, wenn sie geschmackvoll vorgetragen würde[1]).

So erlaube ich mir und rate auch meinen Schülern in Georg Schumanns Präludium aus seinem wertvollen „Dur und Moll" Op. 61 (Verlag C. F. E. Leuckart) bei der Wiederholung des ersten Teiles den Höhepunkt im Vortrag nicht wieder auf h (Takt 9) zu bringen, sondern schon in der Mitte des 8. Taktes anzudeuten, den 9. Takt im piano aber sehr intensiv zu bringen. Ich denke, daß der Berliner Schumann nicht darüber empört sein würde, wenn er es hörte. Denselben „Effekt" finde ich auch in Händels Allemande aus der D-moll-Suite im 10. Takte des Originals bei der Repetition durchaus angebracht. Er wirkt entschieden musikalisch.
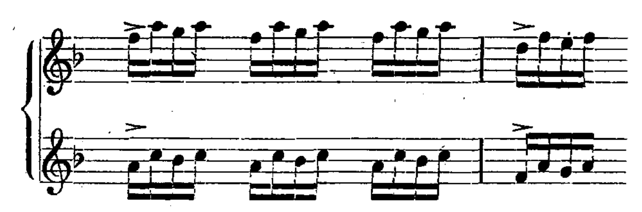
Es würde zu weit führen, wollte ich auf die Ausnahmen von allen aufgestellten Regeln hier zu sprechen kommen. Ich möchte nur noch einige sehr wichtige Punkte herausgreifen, die in den mir vorliegenden Büchern nicht nach Gebühr hervorgehoben sind. Der allerwichtigste ist ohne Zweifel eine sinnvolle Phrasierung und Artikulation. Für den Spieler heißt es da, jedes Stück daraufhin kritisch ansehen — ich setze voraus, daß er Phrasierungsstudien mit Eifer getrieben hat — leider weisen sogar sogenannte Phrasierungsausgaben Fehler auf. So passiert es selbst dem feinsten Mozartkenner Carl Reinecke, daß er in dem entzückenden Es-dur Klavierkonzert (K. V. 449) im letzten Satze im Seitenthema ein unbegreifliches Versehen bzw. Eingreifen sich zu schulden kommen läßt.
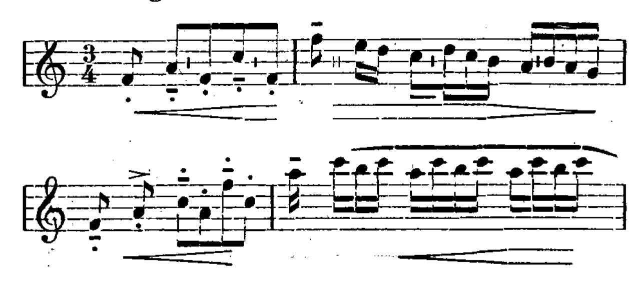


Er läßt da im 4. Takte die Oktavverdopplung zwei Viertel früher eintreten als es Mozart in der Partitur angibt; er verlegt also den Phrasenbeginn um zwei Viertel, was direkt sinnlos ist. Die Zäsuren sind von mir im Beispiel durch kleine senkrechte Striche kenntlich gemacht. Also auch bei instruktiven, kritisch revidierten Ausgaben Vorsicht und Überlegung. Ein anderes Beispiel, die F-dur-Invention von Joh. Seb. Bach:
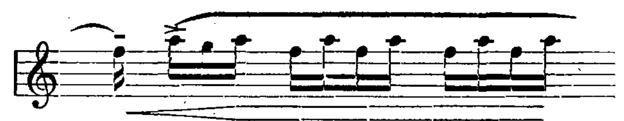


[1]) Ich erwähnte schon oben, daß Komponisten mit Unlust die Vortragszeichen einfügen. Ein Beispiel möchte ich als wahres Geschichtchen hier zum besten geben. Einen hervorragenden Musiker besuchend, finde ich ihn in verzweifelter Stimmung. Nach den ersten Begrüßungsworten sagte er: „Sie finden mich bei einer greulichen Arbeit." Ich sah ausgebreitete Manuskripte auf dem Flügel liegen und äußerte: „Ich kann mir denken, was Sie mit Verdruß erfüllt. Sie müssen Vortragsnuancen einzeichnen." Freudig überrascht sah er mich an und fragte: „Geht es Ihnen also auch so? Das ist mir eine Beruhigung." Ich irre wohl nicht, wenn ich behaupte, daß alle Komponisten höchst ungern an diese „Bezifferung und Befingerung" herangehen.
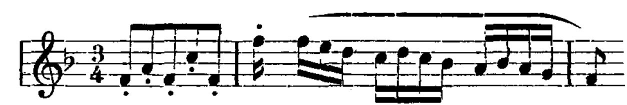


Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, daß Bach weder Tempo, noch einen Stärkegrad, Legatobogen, noch staccato vorgeschrieben hat. Alle mir vorliegenden Ausgaben stimmen darin überein, daß die aufsteigenden Achtelnoten staccato, die niedergleitenden Sechzehntel legato gespielt werden sollen, nur in der motivischen Abgrenzung sind Meinungsverschiedenheiten vorhanden, leider; denn sie hätten sehr leicht vermieden werden können, wenn sich die Bearbeiter genau überlegt hätten, wo die Einschnitte (Zäsuren) zu finden sind. Hans Bischoff schließt sich am treuesten dem Urtexte an, verzeichnet nur den Legatobogen vom zweigestrichenen f abwärts bis zum eingestrichenen des nächsten Taktes und gibt vom 4. Takte (bzw. 5. Takte der linken Hand) dem ersten Sechzehntel der drei folgenden Takte einen Akzent (>); Hein. Germer wölbt den Bogen von der ersten Note des ersten Taktes bis zu dem eingestrichenen f des dritten Taktes, will aber nicht den ersten Teil der Phrase legato gespielt wissen, weshalb er Stakkatopunkte noch vermerkt; den Höhepunkt im 4. bzw. 5. Takte glaubt er durch ein sf andeuten zu müssen; außerdem schreibt er crescendo und decrescendo durch < > vor. Theod. Wiehmayer, ein Feind aller seiner Ansicht nach überflüssigen Legatobogen, schreibt nur die Stakkatobezeichnung hin und bringt dieselben Akzente wie Bischoff im 4.—6. Takte; hinter dem eingestrichenen f des 3. Taktes macht er die Zäsur durch einen senkrechten Strich kenntlich. Ferruccio Busoni schließt das zweigestrichene f des 2. Taktes in das Stakkato ein — er erklärt das Hineinziehen dieses f in das folgende Legato für einen offenbaren Verstoß gegen den Auftaktscharakter der beiden deutlich von einander getrennten Figuren — bringt dieselben Akzente, wie B. u. W., phrasiert aber eingehender, indem er vom 4. Takte an ganz richtig jede Phrase mit dem 2. Sechzehntel anfangen und mit der ersten Note im folgenden Takte enden läßt. Hugo Riemann stellt den Anfang der Invention so dar:
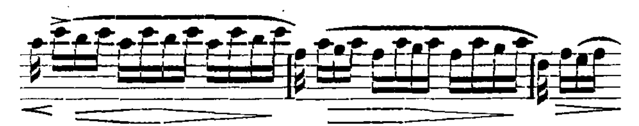




Zunächst fällt ins Auge, daß Riemann die Achtelpause am Eingange kurzentschlossen fortläßt. Da es jetzt allgemein üblich ist, einen Auftakt nicht durch vorausgehende Pausen zu einem vollständigen Takte zu machen, werden wir wohl oder übel Riemann beipflichten müssen. Auch er führt den ersten Teil wie Busoni bis zum f″, läßt es aber nicht staccato spielen. Den Wiedereintritt des gebrochenen Dreiklangs hebt er mit Recht durch einen Akzent hervor, ebenso grenzt er vom 4. Takte an durch Fähnchen das erste Sechzehntel als Schlußnote der vorangehenden Frage von der folgenden ab und markiert den Anfang der kommenden Phrasen durch Akzente.

Wer hat nun Recht oder besser: was ist nun richtig? Gehört das f″ des 2. Taktes zur ersten Hälfte der Phrase oder zur zweiten? Genau genommen ist keine der vorgeführten Ausgaben ganz korrekt und klar. Wohlgemerkt, ich sage korrekt und klar, nicht aber richtig. Zweifellos ist der Anfang so zu verstehen, daß das f″ das Ende des ersten Teiles und zugleich den Beginn des zweiten bedeutet. Es könnte folgendermaßen dargestellt werden:
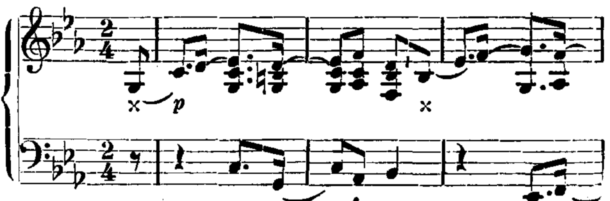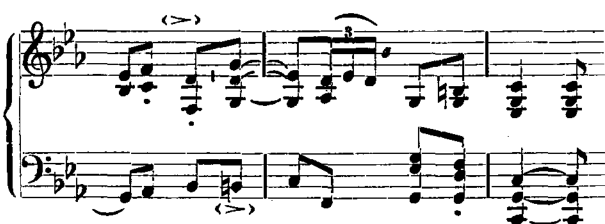


Da man aber in damaliger Zeit eine gewisse Scheu zeigte, den gleichen Ton zweimal hintereinander zu bringen, wenn er einmal Schlußton einer Phrase und dann Anfangston einer neuen Phrase bedeutete, so ließ man ihn entweder das erstemal überhaupt weg (siehe Ende des I. Teiles der F-dur-Invention, wo der Baß das Schluß-C pausiert, C-dur-Invention an gleicher Stelle, F-dur-Präludium Nr. 9 [für Anfänger]), oder man verschmolz die beiden Noten, wenn sie in schneller Aufeinanderfolge erschienen in eine Note des nächsten höheren Grades (siehe Cramer, 13. Etude). Durch die Zugehörigkeit zu beiden Teilen kann das zweigestrichene f nicht durch staccato abgetrennt werden, Riemann bezeichnet also genauer als Busoni, der hier sich entschieden im Irrtum befindet. Bischoff, Reger-Lindner, deren Bearbeitung sich fast mit der Bischoffs in der genannten Invention deckt, Wiehmayer und Germer benutzen die alte Notierungsweise und haben hier das Recht auf ihrer Seite. Anders ist es dagegen im 5. und 6. Takte, wo Riemann am klarsten abgrenzt und ganz richtig den Beginn einer neuen Phrase hervorgehoben zu sehen wünscht. Die Verteiler des Akzentes auf die erste Note im Takte — wenn ich nicht irre gehört Ruthardt

auch dazu — verfahren da wohl nach altem, hier aber unangebrachtem Herkommen, da es hier nicht auf die Betonung der guten Taktteile ankommt (das würde hier dilettantisch wirken), sondern auf die Bloßlegung des motivischen Aufbaues, der Weiterentwicklung der musikalischen Gedanken. Wo aber ein Gedanke zu Ende ist, muß es durch dynamische Abstufung dem Hörer zum Bewußtsein gebracht werden. Der Spieler weiß es, weil er die Noten vor Augen hat. Der Zuhörer soll aber die Umrisse vernehmen. Hier heißt es als bei einem guten Vortrage, den Beginn einer Phrase dynamisch hervorzuheben und den Gedanken diminuendo verlaufen zu lassen. Dieser Prozeß wiederholt sich hier mehrmals. Zum Absetzen ist bei schnellem Tempo keine Zeit, dadurch würde eine Periode direkt zerrissen.



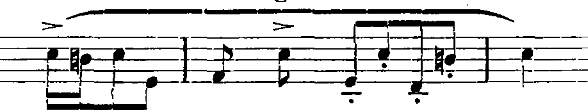
Ich setze mich mit meiner Schattierung dieser Phrasen in Widerspruch zu Riemann, da aber einerseits der Akzent auf der ersten Phrasennote (**nicht Note im Takte!**) **für meine Auffassung spricht,** andererseits aber, wollte man die Phrasierung auf den Gesang oder auf die Ausführung durch Blasinstrumente zurückführen, würde nach noch so kurzem Atemholen ein diminuendo immer das natürlichste bleiben, ganz abgesehen davon, daß die Herausarbeitung des guten Taktteiles in vielen, ja ich kann wohl sagen, in mindestens ebenso vielen Fällen unrichtig sein wird. Wir haben ja Beispiele — ich erinnere nur an das E-moll-Prélude von Chopin (siehe den Artikel in Nr. 23 der Zeitschrift für Musik), oder an das erste Lied ohne Worte von Mendelssohn, in welchem das c″ im 13. Takte des II. Teiles weit mehr betont werden muß, als das im nächsten auf den guten Taktteil folgende h′ — wir haben, wie gesagt, zahlreiche Fälle, wo der leichte Takt durch seine Bedeutung als Auftakt (der Franzose nennt ihn bezeichnend Elan) gewichtiger wird, mag der Komponist das angedeutet haben oder nicht. Es ist dann Aufgabe des Spielers, das herauszufühlen. Einen Beleg dafür bietet „Der Marsch nächtlicher Geister“ von Georg Schumann in Op. 61, Nr. 2, in dem alle Auftakte wie in seinem Marsche (Nr. 7) etwas markiert auf den schweren Taktteil hinzielen müssen, sei es Legato oder Portata.
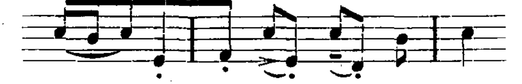




Die Auftakte im 3. und 5. Takte ganz staccato spielen zu lassen, ist nur ratsam, wenn der Schüler den charaktervollen Auftakt richtig erkannt hat und ihn dann betonter spielt. Sonst hängt der Ton in der Luft, und seine Zugehörigkeit zum folgenden, die G. Schumann peinlich genau überall durch Bogen angibt, ginge verloren.
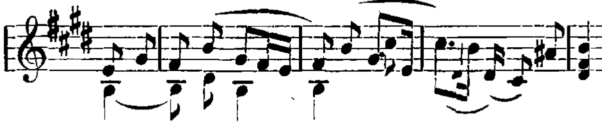
Ebenso wichtig wie eine richtige Phrasierung ist eine gute sinnvolle Artikulation, die aber oft alle Regeln von leicht und schwer über den Haufen wirft. Riemann notiert die beiden Schlußtakte des ersten Teiles wie des wirklichen Schlusses in der F-dur-Invention wie folgt:
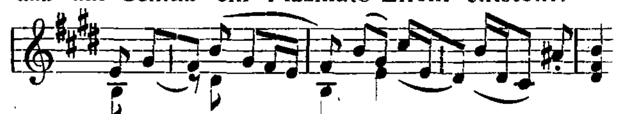


Ich möchte folgende Notierung vorschlagen, die übersichtlicher und zwingender ist:



In ähnlicher Weise, in der leicht fast zu schwer wird, denke ich mir das Thema von Händels E-dur-Variationen (Der musikalische Grobschmied) vorgetragen. Riemann, dessen Phrasierungsbestrebungen noch längst nicht genug gewürdigt werden, gibt dazu treffende Winke. Er stellt das Thema in seiner Sammlung „Alte Meister des Klavierspiels“ (Verlag Steingräber, Nr. 96) abweichend von allen anderen so dar:



So interessant diese Klarlegung der kleinsten Kompositionsteilchen für den Musikstudierenden ist, für den Laien ist sie an manchen Stellen undeutlich. Ich schlage folgende Fassung vor, so daß am Schluß ein Pizzikato-Effekt entsteht:



Während die übrigen mir bekannten Ausgaben den charakteristischen Auftakt unterschlagen (durch unrichtige Phrasierung), wird sowohl in Riemanns Darstellung als auch der meinigen ihm sein volles Recht, und es entsteht auf diese Weise eine fast neuartige Schöpfung.

(Fortsetzung folgt

Die Anfänge der Musik im christlichen Altertum

Von Eugen Segnitz

I.

Schon die ältesten Dichtungen bezeugen, daß bis zu einem gewissen Grade „singen und sagen", als Wort und Ton; Sprache und Gesang eins seien. Der Gesang stellte sich nur dar als die gesteigerte Redeweise der Allgemeinheit. Im Altertum stand bereits die Annahme fest vom übernatürlichen Ursprung des Gesanges.

Alle Kunstübung entsprang der Religion, also der Anschauung des Verhältnisses des Menschen zu jenem höchsten Wesen, das Glaube und Phantasie sich nur irgend vorstellen konnten. Im kultischen Dienste des syrischen Baal, auf der siebenfachen Stufenreihe des zur Mithrasanbetung führenden Prüfungsweges, bei den der „großen Mutter" (Astarte) gewidmeten symbolischen Religionshandlungen, in dem feierlichen Kult der eleusinischen Mysterien — überall und immer war Musik und vornehmlich Gesang Träger des Gedankens und Vermittler der Empfindung.

Inmitten einer weitverzweigten und im Lauf von Jahrtausenden fort- und emporgebildeten Kultur war die große Sehnsucht in die Welt gekommen. Neben dem rastlosen Begehren nach Erkenntnis und Aufklärung stand unmittelbar das Bedürfnis nach Religion als dem Band zwischen Göttlichem und Menschlichem, das Himmlisches und Irdisches verknüpft und hinleitet zur Pietas, der eigentlichen Frömmigkeit. In der römischen Kaiserzeit aber bedeutete der immer zunehmende, bis zum Fanatismus oft gesteigerte Aberglaube an Dämonen und Wunder eben nur die brennende Sehnsucht einer langsam versinkenden Welt mit völlig vermorschten Vorstellungen. Hier ragen die alten Auferstehungsmythen von Demeter, Persephone und Dionysos als Geheimlehren vom Kreislauf des ewigen und irdischen Lebens mit dem glühenden Wunsch nach immer engeren Zusammenschluß vergeistigter Art mit der Gottheit. Der Philosoph Seneca lehrte, der einem jeden Menschen offenstehende Weg zur Freiheit sei der Tod. Aber hundert Jahre danach fand der Dichter Apulejus in seiner Märchenallegorie von Amor und Psyche die Darstellung des Gottsuchers, dem der himmlische Eros zum Führer der Seele wird und zum Symbol der die Menschen an sich ziehenden Gottheit.

Im Gegensatz zum Naturdienst des Heidentums verlegte das Christentum das Ziel des Menschenlebens ins Innere, in die Heiligung des Willens und die Wiedergeburt des geistigen Menschen. Das Suchen aber nach einer neuen Grundlage des Verhältnisses des Menschen zur Gottheit erwies sich allmählich so stark, daß es jene, die sich Nazarener nannten, von der Erde als dem bloßen Durchgangspunkt des menschlichen Daseins hinweg- und aufwärtsführte zur letzten vollkommensten Vereinigung mit Gott.

Ein Gewinn war für das Christentum die ungeheuere Konzentrationskraft des Römertums, von der Plinius sagt: „Italien, aller Länder Zögling und Mutter zugleich, ist von der Götter Vorsehung auserwählt, daß es die zerstreuten Reiche sammele, ihre Sitten mildere, so vieler Völker uneinige und rohe Zungen durch den Gebrauch der Sprache, seiner eigenen nämlich, zu gemeinsamem Verkehr vereinige und die Menschlichkeit dem Menschen gäbe, — und, um es mit einem Worte kurz zu sagen, ein gemeinsames Vaterland aller Völker auf Erden werde." Aus der Verbindung Roms mit dem Hellenismus entstand eine neue kosmopolitische Kultur. Anfangs hatte sich Rom, im Besitz der gesamten Macht der Erde befindlich, gewehrt gegen die Einflüsse der hellenistischen Bildung wie gegen jene verachtete, in Judäa heimische Sekte, aus der die christliche Weltreligion hervorgehen sollte. Aber die stolze Roma ward aus der Siegerin zur Besiegten. Vergeblich erwies sich ihr Kampf ein paar Jahrhunderte hindurch gegen ideelle Mächte. Und wider Willen diente gerade die Macht des römischen Staates zu deren Ausbreitung. Er löste sich auf, nachdem er die größten Errungenschaften des Altertums den auf der Weltbühne auftretenden neuen Völkern überliefert hatte.

Ebenso verhielt es sich mit den religiösen Anschauungen und Bestrebungen. Der bakchische Geheimdienst, die Verehrung der phrygischen Göttermutter, die orientalischen Sterndeuter und wahrsagenden Isispriesterinnen fanden sämtlich in Rom Stätte und Anhang. Und alle Götter des Orients trafen allmählich im Pantheon Roms zusammen. Man fürchtete die rächende Gottheit und verehrte deshalb statt nur einer alle. Näher der erlösenden Erkenntnis standen schon die Griechen, die „dem unbekannten Gott" zu Athen einen Altar errichteten.

Die Anfänge der christlichen Kunst und Wissenschaft verschmolzen orientalische und okzidentalische Ideen und gewannen dadurch das allgemein Menschliche; was dort nur rein gegenständlich und verstandesmäßig war, wandelte sich hier um in Geistiges und Seelisches. Einst suchten die Griechen den Menschen, und die Juden suchten Gott. Ihnen folgten die Christen und fanden beide. Den Anthropomythus erhoben sie zum obersten Gesetz und verehrten den Menschengott im Gottmenschen. Und zugleich entdeckten sie das religiöse Leben als Daseinsinhalt — jenes Daseins, das sich in aller Beständigkeit des Sinnens und Trachtens zu Gott hinwendet und dessen die allumfassende Liebe ist.

Also war die Zeit beschaffen, darin die christliche Musik sich zu regen begann. Sie fand im Wesen der Liebe ihren Urgrund als Projektion des menschlichen und religiösen Gefühls nach außen. Im Rahmen der streitenden und später triumphierenden Kirche stellt sich die Musik dar innerhalb der geistigen Machtsphäre, die der Verheißung gemäß alle Zeiten überdauern wird. Ein Stück Ewigkeitskunst, war und ist die Musik unzertrennlich vom Christentum. Denn wie das Mysterium des Christen in erhabener Sprache vom Göttlichen redet, so übersetzt die Musik eben dieses in ihr Idiom, gewinnt aus der Kultusmystik zarte und doch starke Seelenkräfte und bringt den reinen christlichen Enthusiasmus zu gewaltig rhetorischem und pathetischem, immer aber ausgesprochen verinnerlichtem Ausdruck. Als Beweis hierfür darf u. a. das Symbol des göttlichen Anthropomorphismus, nämlich die Messe, gelten. Denn ihre einzelnen Teile veranschaulichen im Kyrie das demütige Flehen, im Gloria den Jubel, im Credo die andächtige Nachdenklichkeit, im Sanktus die Erhabenheit und im Agnus Dei die vertrauensvolle Anrufung des Welterlösers.

II.

Der christliche Volksgesang, wie er sich aus Israel und seiner Synagoge herausbildete, bedeutet den Anfang der geistlichen christlichen Musikübung. Schon in seinem ersten, wenn auch noch so bescheidenen Beginn hebt er sich hoch empor von der Erde und gewinnt dadurch transzendentale Natur. Als Christus einzog in Jerusalem und des Volkes Hosianna ihm entgegentönte, ward der Volksgesang aus den engen Mauern des Gotteshauses hinausgetragen in das stark pulsierende Leben. Der Volksgesang wanderte aus dem Tempel Jehovas in die Kirche Christi.

Wie eine jede Kunst, so nahm auch die christliche Musik, die in dem hier in Frage kommenden Zeitraum wie auch viel später noch lediglich vokaler Art war, ihren Ausgang vom Altar aus. Von dem Ganzen, d. h. der Gemeinde, teilte sie sich im Verlaufe der gottesdienstlichen Handlung dem einzelnen mit. In dem Schatz der Synagogenmelodien wurzeln die Anfänge des christlichen Kirchengesanges. Allmählich jedoch entstand aus dem musikalischen Alten Testament gleichsam das Neue. Eine Zeitlang hatten beide Gültigkeit, dann trennten sie sich. Ähnlich wie nach und nach aus der verkannten und vielgeschmähten Sekte der „Christianer" die umfassende Religionsgemeinschaft hervorging, die nicht allein einen neuen Himmel erschloß, sondern dem Erdenleben selbst überall da eine neue Grundlage gab, wo sie schließlich Raum, Gültigkeit und Ansehen gewann, um sich dauernd zu behaupten gemäß dem Worte: „Siehe, das Alte ist vergangen und ist alles neu geworden."

Der Triumphbogen in der Kirche San Paolo in Rom war im V. Jahrhundert geschmückt mit dem übermenschengroßen Bilde des Erlösers, dem die 24 lobpreisenden und anbetenden Ältesten (der Offenbarung des Johannes) ihre Kronen als Weiheopfer darbringen. Aus diesem Mosaik heraus erklang gleichsam schon das erschütternde Halleluja des Erdkreises angesichts des Kreuzessiegs. Ahnung, festgehalten und gebunden in starrem Material, sollte klingende Wahrheit werden. Verstummt waren die Evoerufe und für immer verklungen die lockenden Stimmen der göttlichen Sängerinnen, der Kamönen, der Schwestern am Helikon — ausgelöscht im Gebraus der christlichen Psalmen und Hymnen.

III.

Die Geschichte der geistlichen Musik hängt eng zusammen mit dem Entstehen, Werden und Wachsen der Kirche und der sich um sie in Leben und Kunst allmählich bildenden Kreise. Auch in ihren Uranfängen ist die kirchliche Musik ein Teil der Geschichte des menschlichen Geistes. Nur muß man sich die Anfänge der kirchlichen Musik, gleich denen einer jeden anderen Kunst, wie es Goethe gelegentlich einmal bezeichnet, unendlich klein und bescheiden vorstellen.

Gesang ist klingende Seele. So erweist sich der gottesdienstliche Gesang insbesondere als die ins Musikalische übertragene und verlebendigte Ausdrucksform des gesteigerten christlichen Andachtsgefühles. Aus der würdevollen Weise des Vortrags der Kultusformeln heraus bildete sich der Gesang, sowohl des einzelnen (als Priester) wie auch der Menge (als Gemeinde). Er blieb unaufhörlich verbunden mit der Gottesverehrung und gewann Anlaß und Förderung aus dem Glauben, und formale Bildungen aus allen Kultusgebräuchen, die er darstellen und künstlerisch ausschmücken half.

Weit zurückverfolgen lassen sich die Anfänge des religiösen Gesanges als Grundlage der geistlichen Musik. Oft, ja unausgesetzt ertönt die apostolische Mahnung, zu singen: „Redet untereinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in euerm Herzen" (Ephes. 5, 19); ferner: „Lehret und ermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, dankt und singt Gott in eurem Herzen" (Col. 3, 66); dann: „Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand gutes Muts, der singe Psalmen" (Jak. 5 13); endlich auch: „Um die Mitternacht beteten Paulus und Silas und sangen Lobgesänge zu Gott" (Ap.-Gesch. 16, 25). Schon hieraus ergeben sich die Verbindungslinien, die zurückweisen auf die israelitische Frühzeit, deren Psalmen in den Christenhäusern erklangen und auch in die Kirchen einzogen. Hatten doch schon wahrscheinlich die Apostel

nach dem letzten Abendmahl den 111. Psalm angestimmt. Von den althebräischen und altchristlichen Melodien ist keine erhalten geblieben. Jedenfalls aber war immer der Rhythmus wichtiger als die Melodie, und der Vortag nur gerichtet auf innerlich erhobene Deklamation des Wortes und deutlichste Vergegenwärtigung des Sinnes. Ebenso ist anzunehmen, daß die Melodien einfachster Art waren, sich vorwiegend psalmodierend bewegten und von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererbt wurden. Die Anhänger der neuen Lehre waren vielfach arme Leute, Mühselige und Beladene, aus den untersten Gesellschaftsschichten hervorgegangen und zur Anbetung Christi zusammengekommen. Sie lernten voneinander jene religiösen Weisen wie einen Naturgesang durch häufiges Anhören, bis er, markiert durch gewisse Akzente und charakteristische Wendungen, schließlich in den Gemeinden feststehende Gestalt annahm und bleibende Form gewann.

Vom Gesang der Christen berichtet auch der Statthalter Plinius in seinem bekannten Brief an Kaiser Trajan (Ep. X, 96): „Sie versicherten aber, das sei ihre ganze Schuld oder ihr Vergehen gewesen, daß sie regelmäßig an einem bestimmten Tage vor Tagesanbruch zusammengekommen wären und Christus als einen Gott miteinander im Wechselgesang ein Lied gesungen hätten." In der Versammlung der Gläubigen improvisierte nicht selten (nach Tertullian) auch der einzelne, vom Geiste getrieben, einen Gesang. Es waren dies Eingebungen, die Paulus als „Geistesgesänge" (odai pneumatikai) bezeichnet, und von denen er (1. Cor. 14, 26) schreibt: „Wenn ihr zusammenkommt, so hat ein jeder Psalmen, er hat eine Lehre, er hat Offenbarung, er hat Auslegung."

Geistliche Gesänge wurden in der Urzeit des Christentums immer ohne Instrumentalbegleitung gesungen. Der Gebrauch der Lyra als eine Art Hausinstrument, das übrigens der älteren bildenden Kunst als Symbol der Musik diente, kam nur beim Vortrag weltlicher Lieder in Frage. Mehr als das — sie galt vielen als heidnisch und verzärtelnder Üppigkeit förderlich, so daß Hieronymus im „Briefe an Laeta" sagen durfte, eine christliche Jungfrau solle nicht einmal wissen, was eine Flöte, Lyra oder Zither sei, geschweige denn sie spielen (Ep. 7). Ein Verbot des Gebrauches der Musikinstrumente findet sich zu dieser Zeit auch in den, aus den 4. oder 5. Jahrhundert stammenden „Fragen und Antworten an die Rechtgläubigen", wo es heißt, in der Kirche werde der Gebrauch der Instrumente verworfen und allein der Gesang beibehalten, denn dieser sporne den Geist an, das in den Gesängen Gesagte mit noch größerer Begierde in sich aufzunehmen; „er beruhigt den himmlischen Affekt und vertreibt böse Gedanken". Noch bestimmter bringt Clemens von Alexandrien (im Paedagogus II, 4) die Gegensätze zwischen Christlichen und Heidnischen zum Ausdruck, indem er sagt, die Christen brauchten nur ein einziges Instrument, nämlich das Wort des Friedens, mit dem sie Gott verehren, nicht aber Psalterion, Pauken, Flöten und Trompeten.

Der auf den Wortakzent gestellte und sich, wie bereits oben erwähnt, unzweifelhaft der einfachsten melodischen Wendungen bedienende christliche Gesang, läßt sich ungefähr dem späteren Sekkorezitativ, dem ariosen Rezitativ oder sogar dem modernen Sprechgesang vergleichen. Allmählich bildete er sich zum kantillierenden Gesang aus. Daß die Schriftverlesung schon sehr frühzeitig verbunden gewesen sein müsse mit Musik, bezeugt u. a. Rabbi Jochanan im babylonischen Talmud („Wer die Schrift liest ohne Melodie und die Mischna ohne Gesang, auf den ist das Wort anwendbar: Ja, ich gab ihnen Gesetze, die nicht schön waren."). In dieser Rezitation fand sich Jüdisches zu Christlichem. Immer war es wesentlich, die Grundstimmung des leitenden Gedankens zu starkem Ausdruck zu bringen, nicht aber alle Einzelheiten etwa musikalisch zu illustrieren. Die Rezitation gab die meisten Worte auf einen gleichen Ton, akzentuierte scharf und gliederte das Ganze unter sinngemäßer Beachtung des Textinhaltes durch wohl angebrachte Kadenzen. Das Wort herrschte über den Ton. Der liturgische Gesang und jener der Psalmen ging teilweise in das Volk über, wie z. B. ein melismatisch variiertes Lied, nämlich ein zu Hieronymus' Zeit auf dem Lande gesungenes Halleluja.

Von besonderer Bedeutung ist die ethische und ästhetische Seite des liturgischen Volksgesanges. Von dreierlei Art war seine Wirkung; er bot Erbauung, Belehrung und Genuß. Gewiß war er ziemlich einförmig, folgte aber trotzdem der jeweilig wechselnden Stimmung. In späterer Zeit wurden Musik und Gesang auch in den Schulen gelehrt.

Nach Karl von Hases Wort ist die christliche Kirche unter dem Schutzdach des Judentums aufgewachsen, die sehr vieles der Synagoge entlehnte, vor allem die Psalmen, deren Überschrift liturgisch war, z. B. Psalm 30, 38, 109, 116 u. a. Die Psalmen nahmen im jüdischen Tempelgesang den ersten Platz ein. Oft findet sich an deren Schluß die Doxologie (Psalm 38, 70, 100, 106 u. a.), d. h. das Gloria, die dreifache Lobpreisung, das griechische Trishagion. Die Leviten sangen, dem Volk kam nur zu, als Gemeinde zu respondieren mit Halleluja, Amen u. a. (s. 1. Chron. 16, 4, ferner Asaphs Lobgesang mit der Doxologie). Beim Amen hob das Volk die Hände empor und neigte sich dann zu Boden (Neh. 8, 6: „und beteten den Herrn mit dem Antlitz zur Erde an"). Diese Antwort mit: „Amen" nahmen die Urchristen an (1. Cor., 14, 16). — Der Psalmgesang hätte im Christentum keine kirchliche Verwendung finden

können, wäre er zuvor nicht ein feststehender wichtiger Ritusbestandteil der Synagoge gewesen. Neben anderem war der Schatz der Psalmendichtung die Grundlage des Volksgesanges wie auch die musikalische Zierde des Gottesdienstes im christlichen Altertum.

IV.

An die Stelle der bereits vom Apostel Paulus angeführten sog. „Geistes"- (Charisma-) Gesänge traten allmählich andere. Das religiöse Volksbewußtsein erstarkte, und seine Äußerung ward religiöser Gesang. Die Zeit und mit ihr das Gemüt geriet in immer mehr aufsteigende Bewegung, und bald reichte das einfache, nur gesprochene Wort nicht mehr aus. Im Gefühl der Erhebung der Seele gewann es, selbst im Gebet, den rezitativisch angewandten Tonfall und ging von da zum Gesang über. Und wieder griff man hier zurück auf die israelitische Tempelmusik. Wie die Umrisse der heutigen Liturgie, Lesung, Homilie (Auslegung) und Gebet dem Synagogalritus entnommen wurden, so fand auch der Volksgesang des christlichen Altertums seinen Ursprung im gleichen Boden.

Dreierlei kirchliche Gesangsarten finden sich schon in frühester Zeit, nämlich Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder.

Die Psalmen sind die den alttestamentlichen Psalter bildenden Gesänge. Schon Jesus soll beim Pascharitual Psalmen während des Abendmahls rezitiert haben, daher auch Justin (contra Tryph. c. 106, 1) und Augustin (ep. 55) die Anfänge des christlichen Gesanges bis auf diese Zeit zurückführen. Die Gemeinde beteiligte sich singend am Kultus. Wie zuvor in der Synagoge, antwortete sie nur dem Vorsänger mit einem Psalmrefrain, mit der Doxologie oder einer feststehenden Formel. Eine gewisse Vorstellung vom urkirchlichen Volksgesange gibt übrigens die Offenbarung Johannis, die trotz ihrer phantastischen Bilder eine Urkunde des geistigen Zustandes der damaligen Christenheit bildet und in Kap. 4 u. 5 die Grundzüge der ersten Gottesdienstordnung erkennen läßt. Auch im „Brief an Diognet", einer in das hohe christliche Altertum hinaufzurückenden Schrift, heißt es (11, 6), daß der „Gesetzesfurcht Lob gesungen und der Propheten Gnadengabe (das sog. Charisma) erkannt" werde.

Aus der Gemeinde drang der christliche Gesang ins Volk. Die Psalmtöne der griechischen Liturgie entstanden aus dem hebräischen Psalmgesang. Der christliche Gesang jedoch fand andererseits auch viele Anregung und Beeinflussung durch Elemente der heidnischen Antike. So abgeschieden und abgeschlossen auch immer das Christentum in der ersten Zeit sein mochte, so wenig konnte es sich in der Folge fernhalten und bewahren vor den Einflüssen, die sich, wie auf anderen Kunstgebieten, so auch auf dem der Musik allmählich geltend machten. Als der Orient mehr und mehr hellenisiert ward, nahm der Psalmgesang der christlichen Versammlung auch vieles an von der griechischen Musik. Durch Gevaert (La melopée antique dans le chant de l'église latine) wurde nachgewiesen, daß die sog. ambrosianischen Hymnen sich aus der griechisch-römischen Kitharödie entwickelten. Unter Bischof Ambrosius wurde Mailand die Zentrale des abendländischen Volksgesanges in der Kirche. In Ambrosius wirkte eine bedeutende Vorstellung vom Wesen und Einfluß der Musik. Jedenfalls lernte Ambrosius orientalische Singweisen kennen, als auf dem Mailänder Konzil (382) syrische, griechische u. a. Bischöfe zusammenkamen. Vier Jahre später führte er schon den antiphonischen (Wechsel-) Gesang ein. Ebenso wurden dann die von ihm gedichteten Hymnen in Mailand heimisch.

Über die Verwendung der Psalmen in sehr früher Zeit berichten eingehend die zwar nicht von den Aposteln herrührenden aber nach ihnen genannten „Apostolischen Konstitutionen". Wiederholt wird darin zu psalmodieren aufgefordert: „Singe die Psalmen Davids und bewirke fleißig die Erfüllung davon, nämlich das Evangelium" (I, 5); oder: „Erscheinet täglich morgens und abends zum Psalmgesang und Gebet im Hause des Herrn; am Morgen leset den 62., am Abend den 140. Psalm" (II, 59). Den Witwen wird geraten (III, 7), gern zu Hause zu bleiben, Psalmen zu singen, zu beten und zu lesen. So wurde nicht nur die Gemeinde, sondern besonders auch der einzelne zum Psalmgesang angehalten, wie es z. B. Ignatius von Antiochia ausspricht (ad Ephesos 4, 2) in schönem Vergleiche: „Auch einzeln seid ihr ein Chor, damit ihr, harmonisch in Eintracht zusammenstimmend, Gottes Tonweise in Einheit darstellet und mit einer Stimme durch Jesus Christ dem Vater lobsinget."

Der Psalmgesang spielte auch bei Abhaltung der Agapen eine Rolle, jener Liebesmahle, daran alle teilnahmen und zu denen alle nach Kräften beisteuerten. Sie wurden musikalisch durch Gesang von Psalmen und Hymnen ausgeschmückt und durch den christlichen Bruderkuß beschlossen. Ein Hauptbestandteil des religiösen Gesanges boten die Psalmen inhaltlich den Christen mindestens ebensoviel wie den Juden zur Nachahmung der darin gegebenen Vorbilder und zur Beherzigung weiser Lehren. Zudem galt in urchristlicher Zeit der Psalter schließlich weit mehr als im Judentum selbst und hatte infolgedessen außerodentliche Verbreitung gefunden.

Entstammten die Psalmen ausschließlich dem Alten Testament, so wurden die Hymnen ihm und dem Neuen Testament entnommen. Bei St. Lukas finden wir z. B. das Magnificat, ferner Simeons „Nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren," und aus den Schriften des alten Bundes gingen ins Christliche über Mosis Siegesgesang

(5. Mos. 15), desselben Lobgesang (2. Mos. 32), auch der Lobgesang der Anna (1. Könige 2), die Lobgesänge des Propheten Jesaias (2) und der drei Jünglinge im Feuerofen (Dan. 3). Sie alle haben Hymnencharakter. Matth. 26, 30 wird berichtet: „Da sie (nach dem Abendmahl) den Lobgesang gesungen hatten, gingen sie hinaus zum Ölberg", und Ap.-Gesch. 4, 24 heißt es: „Da sie dies hörten, huben sie ihre Stimmen auf einmütiglich zu Gott." Als Überrest eines Hymnus gilt auch 1. Tim. 3, 16. Eine viel gesungene kirchlich-volksmäßige Weise ältester Zeit war auch das „Abendlied": „Frohes Licht des heiligen Glaubens, des 169 gestorbenen Märtyrers Athenogenes. Aus der großen Zahl überkommener Bruchstücke geht hervor, daß sehr viele Hymnen vorhanden gewesen sind; geistliche Lieder in metrischer Form, die in Kirche und Haus gesungen wurden. Justinus führt die Psalmen 45 und 72 als vornehmlich gern gesungene Hymnen an. Die „Apostolischen Konstitutionen" erwähnen (7, 47 und 48) ebenfalls den Hymnengesang als Morgen- und Abendgebet: „Dich loben wir, dich verherrlichen wir durch Hymnen ... Wir loben dich, wir feiern dich mit Lobgesängen."

Das Amen wurde Ausdruck der Beistimmung zum liturgischen Schlußwort seitens der Anwesenden. Mit dem Amen verband man auch das Dreimalheilig, das die Apostelkonstitutionen (um 250) in der Opferliturgie aufzeichnen. Es lautet im Text (7, 13): „Dich beten an unzählige Scharen der Engel, Erzengel, Tronen, Herrschaften, Fürstentümer, Mächte, Heere, Äonen, die Cherubine und sechsgeflügelten Seraphine. Mit zweien (usw. Flügeln) ‚die Füße verhüllend, mit zweien aber das Haupt, fliegen sie mit zweien und rufen zumal mit tausendmal tausend Erzengeln und Myriadenmal Myriaden Engeln unablässig und ohne Unterbrechung der Stimmen — und das ganze Volk rufe zugleich: „Heilig, heilig, heilig Herr Sebaoth, voll ist der Himmel und die Erde deines Ruhmes, gelobet in Ewigkeit."

Eine andere Form des Trishagion findet sich als Responsorium zwischen Bischof und Gemeinde (Ap. Konstit. 7, 13): „Nachdem alle Amen gesagt, spreche der Diakon: „Lasset uns aufmerken!" Der Bischof rufe dem Volke zu: „Das Heilige den Heiligen!" Das Volk antworte: „Einer ist heilig, Einer Herr, Einer Jesus Christus, zum Ruhme Gottes des Vaters, gepriesen in Ewigkeit, Amen. Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden, unter den Menschen die Huld Gottes. Hosianna dem Sohne Davids, gelobt sei, der kommt in des Herrn Namen, Gott der Herr, er ist uns erschienen, Hosianna in der Höhe!"

An dritter Stelle stehen die geistlichen Lieder, jene Gesänge, die in der Heiligen Schrift zwar nicht aufgezeichnet sind, aber von den Christen in frommer Begeisterung gedichtet worden waren. Spezifisch also christlichen Ursprungs, galten sie auch vornehmlich und in erster Linie Christo und dem Erlösungswerke. Diese geistlichen Lieder gingen ganz unmittelbar aus dem Schoße der Christengemeinde hervor.

V.

Am Ende des apostolischen Zeitalters hatte die Ordnung des Gottesdienstes bereits feste Gestalt angenommen. Und in der nachapostolischen Zeit sehen wir, daß auch alles mit Musik Zusammenhängende bestimmte Regelung erfährt. So erscheinen z. B. sehr frühzeitig neben den Ostiarii (Pförtner), Exorzisten, Akoluthen und Lektoren die Vorsänger und Sänger (cantores). Sie waren wie jene anderen Diener der Kirche; Halbkleriker, die sich in vier Grade teilten, jedoch das volle Priestertum nicht beanspruchen konnten, sondern nur den Kirchendienst verrichteten.

Trotzdem überwog anfangs im Sänger der Priester. In den Apostolischen Konstitutionen finden sich mehrere, auf die Sänger, ihre Rechte und Pflichten bezugnehmende Bemerkungen. Das zweite Buch handelt vom Klerus, und im 57. Kapitel werden die Verrichtungen der Kleriker und Laien beim Gottesdienst geschildert. Es heißt da u. a.: „Der (sich früher mit dem Sänger identifizierende) Lektor lese an einem erhöhten Ort in der Mitte der Kirche die Schriften ... Darauf folge der Psalmengesang." Als die musikalischen Anforderungen sich mehrten, fand die Teilung des Lektoren- und Sängeramtes statt. Inmitten der hierarchischen Ordnung unterstanden aber auch die Sänger als Halbkleriker den priesterlichen Vorschriften. So wird z. B. betr. der Eheschließung (VI, 17) verordnet, falls die Sänger vor der Verheiratung sich schon dem Klerus angeschlossen haben, „so gestatten wir ihnen, wenn sie dazu gewillt sind, zu heiraten (d. h. also wohl auch ev. im ehelichen Stande zu verbleiben), auf daß sie nicht sündigen und so straffällig werden. Keinem Kleriker aber gestatten wir, weder eine Hetäre noch eine Haussklavin noch eine Witwe oder Geschiedene zu nehmen". Auch werden gegen Leichtlebigkeit und allerhand Seitensprünge der Diener der Kirche Vorwürfe erhoben: „Zu den Festen der Heiden willst du hin, besuchst ihre Schauspiele und wünschest zu deren Besuchern gerechnet zu werden; nimmst teil an ihren verabscheuungswürdigen Lesungen und Gesängen und hörst nicht auf Jeremias, der sagt: ‚Ich saß nicht in der Gesellschaft der Lustigen, sondern war von Furcht erfüllt vor deiner Hand'." — Auch mögen wohl im Kreise der Kirchenleute manche Lebemänner unliebsam von sich reden gemacht haben, denn in den den Apostolischen Konstitutionen angefügten „Apostolischen Kanones" steht (Paragraph 35) die Verwarnung, ein dem Spiel

oder Trunk ergebener Bischof oder Priester solle davon abstehen oder Absetzung gewärtigen; dergleichen, so sie ähnliches tun, der Subdiakon, Lektor, Kantor und Laie. Mit großer Strenge wurde gegen jene verfahren, die Zulassung zum Katechumenat, der Taufvorbereitung, begehrten. Dabei ist bezeichnend, daß der Musiker unter allerhand bunt zusammengewürfeltem, verachteten Volk genannt wird. „Wenn ein Wagenlenker, ein Schauspieler oder eine Schauspielerin herantritt oder ein Fechtmeister, Gladiator, Schnelläufer oder ein Schauspieldirektor, ein Olympiker (d. i. ein Olympinikos, Sieger in den Spielen zu Olympia), ein Flöten-, Zither- oder Leierspieler, ein Tänzer oder ein Wirt — diese sollen entweder damit ein Ende machen oder zurückgewiesen werden."

In der nachapostolischen Zeit und den ersten christlichen Jahrhunderten durchdrangen und bestimmten christliche Ideen und Empfindungen das gesamte Leben, das Jahr, den Monat und den Tag. So faßt auch der Kirchenvater Tertullian das Dasein des Christen auf als einen dauernden Gottesdienst, dessen Höhepunkt die Feier der Eucharistie bildet. In den „Briefen an die Gattin" (2, 9) schildert der fromme Mann die geistliche Seite der ehelichen Gemeinschaft; aus beider Ehegatten Mund ertönen Hymnen und Psalmen, und sie fordern sich gegenseitig zum Wettstreit heraus, wer wohl am besten dem Herrn lobsingen könne. Zu allen Tageszeiten soll gesungen und gebetet und niemals über Irdischem das Himmlische vergessen werden. Nicht allein vor den Mahlzeiten wie auch bei Begrüßung oder Verabschiedung eines lieben Gastes, sondern sogar vor dem Bade fordert Tertullian solches zu beobachten, „für Gläubige geziemet sich nicht, Speise zu genießen oder ein Bad zu nehmen, bevor man ein Gebet hat vorangehen lassen"; und: „wenn ein Mitbruder in dein Haus eingetreten ist, so sollst du ihn nicht ohne Gebet entlassen". Immer erinnert Tertullian an Psalmengesang. Er kämpft auch in der Schrift „Über die Schauspiele" energisch gegen das Theater, das er eine feste Burg aller möglichen Schändlichkeiten nennt, wie auch gegen die Seelen verführende und andachtzerstreuende Schaulust. Denn „wir haben genug Literatur, genug Poesien, genug Sinnsprüche, auch genug Lieder und Gesänge, aber keine Fabeln, sondern Wahrheiten, keine spitzen Redensarten, sondern einfältige Worte". Deshalb empfiehlt er auch, unter Anhören der weichlichen Melodien „an einen Psalm zu denken", um ein seelisches Gegengewicht zu gewinnen wider die schmeichlerischen, von der Szene hertönenden Klänge, die ihn empörten, denn „mit solchen Süßigkeiten mag der Teufel seine Gäste sättigen!"

Hohes Lob spendet Tatian (in der „Rede an die Griechen") den im Hause Psalmen singenden Jungfrauen und wehrt zugleich heidnische Angriffe gegen sie ab mit den Worten: „bei uns sind alle Jungfrauen züchtig und singen beim Rocken die Offenbarungen Gottes viel herrlicher als jene neue Hetäre (Sappho) ihre Liederlichkeiten. Darum schämt euch auch, die ihr Schüler von Weibern seid, die Frauen, die sich uns anschließen, und ihren Festgesang zu höhnen".

Noch ein anderer Kirchenvater, Ephräm der Syrer (306 bis 373), wendet sich wie Tatian gegen die Verweltlichung der Musik. „Nie wird meine Kithara aufhören, geistliche Lobgesänge zu singen," beteuert er und ruft ein: „Wehe!" über die, die unter dem Schall von Flöten und Pauken Wein trinken. Auch er verweist den Christen, auf weltliche Art die Kithara zu spielen, Flöte zu blasen, zu tanzen und Bälle abzuhalten. „Denn wo Zitherspielen, Händeklatschen und Tanz stattfindet, da ist Verblendung der Männer und Verderbnis der Weiber". Den Mönch ermahnt Ephräm, die Ergötzung an Musik zu meiden und anderen zu überlassen, sich dagegen zu erfreuen an Psalmgesang und Gottes Lob, und die Christen fordert er auf, alle, Kleine und Große, Männer und Frauen, christlich und fromm die Feste des Herrn, wie solches gelehrt worden sei, mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern feierlich zu begehen. Auch hütete man sich, in Gegenwart von Heiden christliche Gesänge zu singen, geschweige etwa gottesdienstliche Verrichtungen vorzunehmen.

Wie mit der Zeit immer mehr die musikalische Betätigung auf das Denken, die Vorstellung und Ausdrucksweise einwirkte, tut sich kund in den nun häufiger auftauchenden, dem Kreise der Musik entlehnten Vergleichen in den Schriften der Kirchenväter. Viel gebraucht wird z. B. das Bild von Posaune des letzten Gerichts, sehr oft auch die Gegenüberstellung von Presbyterium und Bischof in dem Sinne, daß nämlich jenes mit diesem immer zusammenstimmen müsse wie die Saiten der Zither, und wie letztere so auch der Bischof selbst in seinem Wesen und Wirken harmoniere mit den von der Kirche gegebenen Vorschriften und den ihm, durch sein hohes Amt verliehenen Pflichten. — Schon damals, also im zweiten Jahrhundert, hatte die Musik, insbesondere der geistliche Volksgesang, sich nicht nur als die Dienerin der Religion und des Kultus, sondern auch als die regsame Förderin der Andacht und Stimmung erwiesen. Die Kirche selbst aber wurde allmählich und vornehmlich auch infolge ihrer ganz frühzeitig erwiesenen organisatorischen Begabung die Führerin, deren Leitung die nach und nach immer mehr erschlafften Völker bedurften.

Nicht ferne war die Zeit, von der Origines (gest. 254) sagen konnte, daß nun die Griechen auf griechisch, die Römer auf lateinisch und so ein jedes Volk in seiner Sprache betete und dem Herrn der Welt Hymnen sang.

Musiker und Angestellten-Versicherung

Nach dem Angestelltenversicherungsgesetz sind Orchestermitglieder ohne Rücksicht auf den Kunstwert ihrer Leistungen versicherungspflichtig. Sie können also nicht einwenden, sie spielten nur einfache Tanz- und Marschmusik und seien aus diesem Grunde nicht zur Teilnahme an der Angestelltenversicherung verpflichtet.

Es ist gleichgültig, ob das Orchester in einem Konzertsaal, in einer Gastwirtschaft, in einem Lichtspieltheater oder z. B. im Sommer im Kurpark einer Badeverwaltung spielt. Ein Orchester im Sinne des Angestelltenversicherungsgesetzes liegt dann vor, wenn mehrere, und zwar mindestens drei Musiker zusammen spielen und sich hierbei in musikalischer Hinsicht dem Willen eines einzelnen, des sogenannten Kapellmeisters, unterordnen. Dieses Verhältnis besteht auch dann, wenn der Leiter in einzelnen Stücken eine Stimme mitspielt, die aber bereits im Orchester vertreten sein muß. Hiernach sind also die Mitglieder von Kapellen in Kaffeehäusern, Dielen, Bars, Weinstuben usw. in der Angestelltenversicherung zu versichern, wenn der Kapellmeister bzw. Stehgeiger zwar selbst die erste Geige spielt, das gleiche Instrument aber auch noch von einem anderen Mitglied der Kapelle gespielt wird.

Als Arbeitgeber der Mitglieder eines solchen Orchesters, das in einer Gastwirtschaft Musikvorträge veranstaltet, ist nach der Rechtsprechung des Oberschiedsgerichts im allgemeinen nicht der Kapellmeister, sondern der Inhaber der betreffenden Gaststätte anzusehen und zwar auch dann, wenn nur zwischen ihm und dem Kapellmeister ein Vertrag besteht und der Kapellmeister in der Auswahl, Annahme und Entlassung der Musiker freie Hand behält, eine Gesamtvergütung bezieht, aus der er wiederum die Vergütungen der Musiker zu decken hat. Der Gastwirt, der Inhaber des Lichtspieltheaters, die Badeverwaltung haben also in diesen Fällen die Beiträge zur Angestelltenversicherung an die Reichsversicherungsanstalt abzuführen, die vorgeschriebenen Übersichten der beschäftigten Musiker einzusenden und die eingetretenen Veränderungen (Zu- und Abgänge, Gehaltsveränderungen) anzuzeigen. Um diesen Verpflichtungen nachkommen zu können, müssen sie sich die Namen, Personalien und Gehaltsbezüge der einzelnen Musiker verzeichnen, auch wenn sie sonst mit diesen in keine nähere Beziehung treten. Hierauf seien die beteiligten Kreise nachdrücklich hingewiesen, da bei ihnen gerade über diese Stellungnahme der obersten Spruchbehörde noch die größte Unkenntnis besteht. Der Leiter der Kapelle ist als Arbeitgeber der übrigen Orchestermitglieder dann anzusehen, wenn er den Saal, in dem gespielt wird, gemietet hat und wenn ihm die Einnahmen des Konzerts zufließen, während die übrigen Mitglieder ihr Gehalt von ihm erhalten. — Bei Kapellen, die „auf Teilung“ spielen, als Ganzes ihre Konzertsäle selbst mieten, und nicht in einem Angestelltenverhältnis zu einem Dritten stehen, sind die einzelnen Mitglieder als selbständige Unternehmer anzusehen und demgemäß sämtlich nicht versicherungspflichtig.

Innerhalb eines Orchesters können einzelne Mitglieder unter gewissen Voraussetzungen versicherungsfrei sein. Versicherungsfrei sind die sogenannten Beamten-Musiker eines Orchesters, Musiker also, die hauptberuflich in Betrieben oder im Dienste des Reiches, eines Bundesstaates, eines Gemeindeverbandes, einer Gemeinde oder eines Trägers der reichsgesetzlichen Arbeiter- und Angestelltenversicherung beschäftigt sind, wenn ihnen von dort Anwartschaft auf Ruhegeld und Hinterbliebenenrenten gewährleistet ist.

Weiterhin sind versicherungsfrei einzelne Orchestermitglieder, die hauptberuflich eine der Angestelltenversicherung nicht unterliegende Tätigkeit ausüben, also z. B. Arbeiter oder Handwerker, wenn sie im Orchester nur gelegentlich zur Aushilfe mitwirken oder diese Tätigkeit zwar in regelmäßiger Wiederkehr, aber nur gegen ein Entgelt ausüben, welches für den Zeitraum, innerhalb dessen die Beschäftigung ausgeübt wird, nicht wesentlich ist.

Einzelmusiker gehören der Angestelltenversicherung an, wenn sie als Musiklehrer tätig sind und zwar auch dann, wenn diese Tätigkeit nicht ihren Hauptberuf bildet. Nur unter den in den beiden vorhergehenden Absätzen bezeichneten Voraussetzungen sind auch sie versicherungsfrei. Unter gewissen Umständen werden Einzelmusiker aber auch als Angestellte in gehobener oder leitender Stellung angesehen werden können (z. B. Organisten). Sie sind dann versicherungspflichtig, wenn diese Tätigkeit ihren Hauptberuf bildet. Nach der Rechtsprechung des Oberschiedsgerichts für Angestelltenversicherung sind jedoch die Einzelmusiker in Kaffeehäusern, Varietés und ähnlichen Vergnügungsstätten nur dann als Angestellte in gehobener Tätigkeit anzusehen, wenn besondere Gründe dafür vorliegen den musikalischen Darbietungen einen künstlerischen Wert beizumessen, sei es wegen der Leistung an sich, sei es wegen der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers, oder wegen der Anforderungen, die nach Art und Charakter der Stätte, an der die Kunstleistung stattfindet, an den Wirt gestellt werden. Eine lediglich zu Unterhaltungszwecken dienende Musik, z. B. Tafelmusik in einem Hotel, wird hiernach in der Regel nicht als künstlerische Darbietung zu gelten haben. Aus den erwähnten Gesichtspunkten hat das Oberschiedsgericht auch die Versicherungspflicht eines Einzelpianisten in einem Kinotheater verneint.

(Mitteilung des Direktoriums der Reichsversicherungsanstalt für Angestellte. — C. B. I. 573.)

Oskar von Hase †

Von Dr. Adolf Aber

Gänzlich unerwartet kommt die Nachricht vom Dahinscheiden eines Mannes, dessen Bedeutung für das deutsche Musikleben von überragender Bedeutung gewesen ist. — Nur kurze Zeit hat Oskar von Hase die Ruhezeit, die er sich nach den vielen Jahrzehnten angestrengtester Tätigkeit gönnen wollte, genießen können. Von Jena, wohin er sich vor wenig mehr als Jahresfrist zurückzog, war der noch immer rüstige Fünfundsiebzigjährige nach Leipzig gekommen, um bei der Taufe seines jüngsten Enkels zugegen zu sein. Einen Tag später, am 27. Jan., hat ein jäher Tod seinem Leben ein Ende bereitet.



Oskar von Hase

Oskar v. Hase entstammte einer alten Thüringer Familie, deren Geschichte er selbst in einem Werke „Das Aumaer Hasennest" („Geschichte der Aumaer Hasen in fünf Jahrhunderten") geschrieben hat. In der Zeit des Dreißigjährigen Krieges wurde ein Zweig des Geschlechtes in Jena ansässig. Ihm gehörte der Vater des Verstorbenen an, der Theologieprofessor Karl von Hase. Am 15. September 1846 wurde als dessen jüngster Sohn Oskar von Hase geboren. In Jena, Eisenach und Meiningen erhielt er seine humanistische Gymnasialbildung; und sogleich nach dem Abiturientenexamen begann jene eigenartige Doppeltätigkeit, die später sich nach jeder Richtung so außerordentlich segensreich entwickeln sollte. Oskar von Hase bezog als Student die Universität Bonn und wurde dort zugleich — Buchhändlerlehrling! So wurde zu gleicher Zeit seine Liebe zur Wissenschaft geweckt und sein Sinn für die praktischen Seiten des Lebens gefördert. Er lernte geistige Arbeit würdigen und erhielt zugleich Einblick in die Schwierigkeiten des Verlagswesens und des Buchvertriebes. — In Jena brachte er seine Studien mit einer Dissertation über „Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit" zum Abschluß, in der er zum ersten Male eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäfts-Betriebes aus der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit bot. Der junge Doktor trat für ein Jahr bei Breitkopf & Härtel als Volontär ein und wollte dann längere Zeit die Welt bereisen. In Genf aber überraschte ihn der Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges. Sofort eilte er nach Deutschland zurück und meldete sich kriegsfreiwillig bei den rheinischen Kürassieren. Schon am 25. Juli 1870 durfte er ins Feld rücken, und am 14. August ritt er als Flügelmann des Regiments seine erste Attacke in der Schlacht bei Metz. Als erster unter den Mannschaften seiner Schwadron erhielt er das Eiserne Kreuz. Heil aus dem Feldzug zurückgekehrt, trat er wieder (am 1. Mai 1871) als Buchhändlergehilfe bei Breitkopf & Härtel ein, wurde 1873 Prokurist der Firma und 1875 Teilhaber.

Die Tätigkeit, die er seitdem als Chef des schon damals auf eine ruhmreiche Tradition zurückblickenden Verlagshauses ausgeübt hat, ist so unermeßlich reich und vielseitig, daß es kaum möglich ist, sie in diesen kurzen Zeilen auch nur annähernd zu kennzeichnen. Das Reformwerk, das er sogleich begann, setzte ein mit der 1877 erscheinenden „Volksausgabe Breitkopf & Härtel", die in rascher Folge fast alle klassischen Werke weitesten Kreisen zugänglich machte. Es folgten kritische Gesamtausgaben der Werke von Palestrina, Orlando di Lasso, Heinrich Schütz, Mozart, Grétry, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Lanner und Strauß. „Urtexte klassischer Musikwerke", Prachtausgaben von Opern Glucks und ausgewählte Werke Friedrichs des Großen wurden herausgegeben. Der äußere Apparat des Hauses wurde durch eine Reihe von Zweigniederlassungen beträchtlich vergrößert; eine solche wurde 1883 in Brüssel errichtet, eine zweite 1890 in London, eine dritte 1891 in Neuyork. Außergewöhnlich umfangreich war dabei stets die ehrenamtliche Tätigkeit Oskar von Hases. Von 1875—1901 war er Vorsteher des „Vereins der Deutschen Musikalienhändler", von 1884—1901 auch des „Deutschen Buchgewerbevereins". Das „Deutsche Buchgewerbehaus", in dessen Gutenberghalle die Trauerfeier für den Dahingeschiedenen stattfand, ist nach einem von ihm zur Ostermesse 1884 vorgetragenen Plan erbaut worden. Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit führte er als Schatzmeister lange Zeit die Geschäfte des „Allgemeinen deutschen Musikvereins". Auch dem „Riedelverein" stand er während eines Jahrzehnts (1888—1898) vor.

Ein ganz besonders reges Interesse hat der Verstorbene allezeit für die Musikwissenschaft bekundet. Jahrzehnte hindurch war Breitkopf & Härtel fast der einzige Verlag, der musikwissenschaftliche Literatur und Neudrucke älterer Musikwerke veröffentlichte. Die „Denkmäler deutscher Tonkunst", jene vielbändige Sammlung von Kompositionen vergangener Jahrhunderte, hat in Oskar von Hase jederzeit einen eifrigen Förderer gefunden. Groß ist sein Anteil an der 1899 erfolgten Gründung der (mit Beginn des Krieges zerfallenen) „Internationalen Musikgesellschaft", deren Publikationen („Sammelbände" und „Zeitschrift der I. M. G.") er mit beträchtlichen materiellen Opfern und nimmermüdem Idealismus zu gewichtigen Quellenwerken ausbaute. Er war es auch, der schon im Kriege auf die Gründung einer „Deutschen Musikgesellschaft" hinarbeitete und sie, im Verein mit anderen tatkräftigen Männern, schließlich auch zuwege brachte. Auch die „Neue Bachgesellschaft" verliert in ihm einen ihrer Mitbegründer und großzügigsten Helfer.

Wer das Glück gehabt hat, Oskar von Hase im persönlichen Verkehr kennenzulernen, wird heute auch des prachtvollen Menschen trauernd gedenken. Urdeutsch war er in seinem Wesen, voll unbedingter Hingabe an jede Sache, die ihm als gut und recht erschien. Mußte er aber zur Ablehnung eines ihm unterbreiteten Vorschlags kommen, so geschah das zwar entschieden, aber doch nie in kränkender Form. Ich gedenke mit Dankbarkeit heute meines ersten Zusammentreffens mit dem Verstorbenen. Als Achtzehnjähriger hatte ich ihm ein Buch über Beethoven (unter dem glaubte ich es damals wohl nicht tun zu dürfen) zum Verlag angeboten und war nach Leipzig gekommen, um seinen Bescheid zu holen. Noch heute sehe ich mich in dem kleinen Privatkontor sitzen und höre die gütigen Worte, mit denen der alte Geheimrat mir von einer „sofortigen" Veröffentlichung abriet. Er wußte wohl, daß ein Jahr später der Verfasser nicht mehr an dergleichen denken würde. Und in gleicher Weise hat er stets allen mit Rat und Tat zur Seite gestanden, die zu ihm kamen. — Vor zwei Jahren, zum zweihundertjährigen Jubiläum des Hauses, hat er dessen Geschichte in einem zweibändigen Werk „Breitkopf & Härtel" niedergelegt, das den schlichten Untertitel trägt: „Ein Arbeitsbericht". So müßte auch seine eigene Lebensgeschichte überschrieben werden. Wir sind um eine Persönlichkeit ärmer geworden!

„Ikdar"

Oper in drei Aufzügen von Gustav Mraczek / Dichtung von Guido Glück

Uraufführung in der Dresdener Staatsoper am 24. Januar 1921

Nachdem fast die Hälfte der Spielzeit abgelaufen ist, kommt die Dresdener Oper endlich mit einer Uraufführung heraus. Mraczek, der mit Opernwerken anderwärts schon Erfolg hatte, ist uns Dresdenern kein Unbekannter. Hat er doch seit Jahresfrist hier seinen Wohnsitz und ist geschätzter Theorielehrer und Dirigent einer größeren Zahl von Volkssinfoniekonzerten der Philharmoniker. Es ist recht und billig, wenn die Landesoper sich daher eines seiner Opernwerke annahm. Der 1878 in Brünn als Deutscher geborene Komponist ist ein gediegener Könner. Man hatte mehrmals Gelegenheit, seine vornehme Lied- und Orchesterkunst kennenzulernen. Seine Stärke liegt vor allem in der Fähigkeit, alle Klangwirkungen des modernen Riesenorchesters raffiniert auszunützen. Als Instrumentierungskünstler kann man ihn neben Strauß stellen. Allerdings hat er leider nicht die originale, musikalische Erfindungskraft, die Strauß in seiner besten Zeit — heute auch nicht mehr — auszeichnete. Mraczek spricht sich für gewöhnlich sehr vornehm, subjektiv aus, so daß er nicht bei allen Hörern gleichen Widerhall findet; doch ist es wohl auch wieder nicht so, daß man nach dem Hören den Anreiz fühlte, sich noch nachträglich eingehend damit zu befassen. Augenblicklicher feinsinniger Klangreiz ist das Wesen seiner Kunst, die er in der sinfonischen Dichtung „Eva" mit ihrer meisterhaften Instrumentierung wohl auf den Gipfel trieb. Von einigen seiner Lieder strahlt indes doch einige Wärme aus. In der Oper „Ikdar", die noch vor „Eva" liegt, strebt Mraczek zwar hier und da (besonders im ersten Akt) eine zeichnerische Linie mit rhythmischem Gerüst an und will nicht ausschließlich Farbe geben, aber die angefangenen Linien bricht er immer schnell ab. Er beschränkt sich einseitig auf Sprachgesang und eine Orchesteruntermalung der Vorgänge, die zudem wenig eigenes Profil hat. Sie würde zu verschiedenen Handlungen mit gleichem Erfolge passen. Höchstens könnte man die exotischen Klänge im ersten Akt als Eigenart ansehen. Polyphone Arbeit, die Mraczek natürlich zu leisten imstande wäre, stellt er in „Ikdar" zugunsten der Homophonie mehr zurück. Und gerade ein reicheres kontrapunktisches Gewebe hätte gewiß die dramatische Wirkung erhöht. So, wie die Musik nun einmal ist, gibt sie vorwiegend Stimmung, die sich gelegentlich zu erregterem Aufschwung steigert. Der Komponist konnte aber auch aus dem Textbuch eigentlich nicht viel mehr als Anregung zu Stimmungmalerei holen; denn die Handlung hat nicht genug dramatisches Leben. Sie ist kurz folgende: 3000 Jahre vor Chr. Der Tyrann Mnorgis hat das Reich erobert, in welchem Ikdar als höchstes Wesen verehrt wird. Saothi, ein junger

Künstler und idealer Träumer, hat sich von seinen Freunden und der, die ihn innig liebt, in die Einsamkeit der Wüste zurückgezogen, nur um seinem Traume, das herrlichste Bild der großen Göttin Ikdar zu schaffen, ungestört nachhängen zu können. Da kommt Mnorgis mit seiner ihm nur widerwillig folgenden, um nicht zu sagen ihn hassenden, Gattin Riana an Saothis ödem Wüstensitz vorüber. Der Künstler sieht Riana und glaubt, in ihr das erträumte ideale Vorbild für sein „Ikdar"-Werk gefunden zu haben. Mnorgis, der sein Weib in brutaler Eifersucht behütet, läßt in höchster Wut Saothi blenden. Die Göttin aber rächt die Tat, indem sie den höhnenden Tyrannen durch das umstürzende, Rianas Züge tragende Ikdar-Steinbild zerschmettern läßt und die von Ewigkeit her für einander Bestimmten zusammenfügt. — Ohne tiefere Symbolik könnte dieser Inhalt immerhin nach Kinoart theatralisch wirksam sein. Doch ist das in der gewählten Form nicht der Fall, worin alles hauptsächlich durch Stimmunggebung — der Beleuchtungsinspektor



M. Herzfeld (Riana) Eva-Plaschke v. d. Osten „*Ikdar*" (Saothi) Kurt Taucher Dresden

Beim folgenden Feste der Ikdar, wohin zu kommen Saothis Freunde den Künstler bestimmten, sieht dieser Riana zum zweiten Male. Er liebt sie und sie ihn. Was nützt das aber, wenn die lebendige Blutwärme dabei abhanden kommt. Durch die glänzende Dresdener Aufführung mit den die Wirkung tragenden Hauptpersonen •Eva Plaschke-v. d. Osten (Riana), •Burg (Mnorgis) und •Taucher (Saothi), sowie der erstklassigen Besetzung aller Nebenrollen, kam ein Achtungs- hat eine ganz große Aufgabe erhalten — zart angedeutet wird. Guido Glücks Sprache ist edel und man merkt die Absicht, so vornehm wie möglich zu sein. erfolg zustande. Große Verdienste um das Gelingen hatten der technische Oberleiter •Hasait und •Pältz, die die halb expressionistischen Stimmungsdekorationen und -beleuchtungen schufen. •Fritz Reiners musikalische und •Georg Hartmanns szenische Leitung taten das Menschenmögliche zum Erfolg. Dr. phil. Kurt Kreiser

Erst- und Uraufführungen von Werken Marteaus in Plauen

In Plauen hat Henri Marteau, der wohlbekannte Meistergeiger, der seit der Aufgabe seines Berliner Hochschulamtes in Lichtenberg in Oberfranken lebt, Gelegenheit gefunden, einer größeren Öffentlichkeit die Ergebnisse seiner schöpferischen Tätigkeit in drei Konzerten, einem Kammermusikabend, einem Kirchenkonzert und einem Konzert mit großem Orchester, vorzuführen. Marteau hat schon immer komponiert, und schon als junger Geiger hat er Kammermusikwerke, Lieder mit Quartettbegleitung u. a. geschrieben. Durch die Kriegs- und Friedensverhältnisse gezwungen, die Konzerttätigkeit einzuschränken, ist ihm mehr Muße zu schöpferischem Schaffen geworden. Seit 1914 ist denn auch eine große Zahl von Werken entstanden, die alle nicht nur einen großen Schöpferdrang, sondern auch eine starke Schöpferbegabung erweisen.

Das hervorragendste davon war ein Violinkonzert und ein Streichquartett. Das Violinkonzert in C-Dur Op. 18 ist ein Werk von großem Wurf und starken Gedanken. Daß es für die Geige geschrieben alle Schönheiten, Vorzüge und auch Schwierigkeiten des Instruments besitzt, versteht sich bei einem so ausgezeichneten Fachmann wie Marteau von selbst. Trotz der mit reicher Polyphonie bedachten und mit gutem Klangsinn behandelten Orchesterbegleitung beherrscht die Geige das Feld; sie kann in kühnsten Kunststücken glänzen, aber auch in süßem Wohlklang und schmelzendem Gesange schwelgen, sie kann himmelhoch jauchzen und zu Tode betrübt klagen. Nur ein Meister auf seinem Instrument kann das Konzert zur rechten Geltung bringen. Es gibt aber in Deutschland so ausgezeichnete Geiger, daß man gewiß sein darf, sie werden eine Bereicherung ihres Spielplans mit Freuden begrüßen. Der erste Satz ist sehr breit ausgeführt. Die Thematik hat hier etwas Männliches, Energisches und gibt dem ganzen Satze, obwohl das weiche, gesangvolle Gegenthema nicht fehlt, Kraft und Festigkeit. Der zweite Satz ist „In memoriam“ überschrieben und schwelgt sich aus in zarten, innigen Tönen des Gedenkens an frohe Tage der Vergangenheit. Keck, frisch, geistvoll ist der letzte Satz, ein Rondo mit einem übermütig aufspringenden Hauptmotiv, das namentlich dann, als es rhythmisch zu einer Mazurka umgewandelt wird, seine ganze Sprühkraft entfaltet. Auf ähnlicher Höhe des reichen Inhalts und der kraftvollen Formung steht das Streichquartett in C-Dur Op. 17. Starkes persönliches Leben erhebt den zweiten Satz, ein Adagio in E-Moll, zu einem ergreifenden Seelengemälde. Marteau schickt dem Satz ein Lamartinesches Gedicht, „Hymne à la douleur“, voraus und malt dann den Schmerz in edlen Linien und tiefem Empfinden. Aber das ganze Quartett ist nicht etwa ein Trübsalslied. Schon der erste Satz sagt etwas Farbenprächtiges und Bejahendes; der dritte Satz versetzt den Hörer gar nach Wien, wo ihn ein anmutiger Walzer umklingt, und auch der letzte Satz zeigt einen Menschen, der sich nicht unterkriegen läßt. Marteau hat mit dem Quartett der Kammermusikliteratur ein schönes Geschenk gemacht.

Aus der reichen Fülle neuer Kompositionen Marteaus hebe ich als besonders wertvoll die Bläserserenade Werk 20 für neun Holzblasinstrumente hervor. Der Komponist zeigt sich hier von der liebenswürdigsten Seite. Die Thematik, leicht italienisch gefärbt, ist klar und freundlich, reizende und feine Klangwirkungen, gelegentlich auch einmal humoristische, werden aus dem Zusammenwirken zweier Flöten, zweier Oboen, zweier Klarinetten, zweier Fagotte und einer Baßklarinette herausgeholt. Humor entwickelt Marteau auch in den Kapricen Werk 25 für Violine und Klavier, von denen er hier vier zum Vortrag brachte. Eine derartige Verquickung von Humor mit pädagogischen Absichten wird man nicht leicht wiederfinden. Dem Studierenden muß es schließlich Spaß machen, diese „Etudes transcendantes“ zu beherrschen. Hat er sie in den Fingern, dann hat er auch das Reifezeugnis zum öffentlichen Auftreten im Dienste der Musika in den Händen.

Marteau hat auch für Orgel geschrieben. Am nächsten lag ihm ein Zusammenwirken von Violine und Orgel. In Werk 27, einer Fantasie für die beiden genannten Instrumente, ist ihm die klangliche Verschmelzung, das duettistische Auf-einander-angewiesen-sein recht gut gelungen. Der letzte der vier Teile des Werkes bringt es in Variationen auf den Choral „Herzliebster Jesu“ zu eigenen Wirkungen. Abstrakter und ganz selbständig mutet Op. 23, drei Werke für Orgel allein, an. Das erste davon, Präludium und Passacaglia, entfaltet infolge mächtiger Steigerung des Themas packende innere Wirkung. Solche innerliche Wirkung darf man auch drei Kinderchören geistlichen Inhalts, wo sich noch prächtige äußere Klangwirkung hinzugesellt, und zwei geistlichen Liedern für eine Singstimme mit Orgelbegleitung, Werk 29, zusprechen. „Der Gesang an den Tod“ hat großen Zug und verspricht weite Verbreitung. Denselben großen Zug finde ich in Marteaus weltlichen Liedern (Werk 28) bei den „Eichbäumen“, einem pathetisch-edlen Gedichte Hölderlins, wieder. Die füllige und fast zu reiche Klavierbegleitung zu den Liedern läßt nicht ahnen, daß der Komponist ein Geiger de pur sang ist. Einer Bratschenchaconne (Werk 8) merkt man es eher an.

In einer seiner letzten Arbeiten hat Marteau versucht, die Bühne zu erobern. Von Batka in Wien hat er sich den Körnerschen „Nachtwächter“ zu einem theatergerechten Opernlibretto umarbeiten lassen, und als „Meister Schwalbe“ ist dieses Marteausche Operchen auf der Plauenschen städtischen Bühne am 23. Januar 1921 uraufgeführt worden. Ich möchte, ich könnte sagen, daß Marteau damit die längst ersehnte komische Oper geschrieben hat. Viele Eigenschaften, die der Schöpfer einer komischen Oper braucht, feinen Sinn für Humor des Textes, instrumentale Witzigkeit, anmutige Thematik, rhythmische Beweglichkeit, besitzt Marteau in vollem Maße. Es wird nun darauf ankommen, wie er die Erfahrungen dieses ersten Versuches nützen wird, eines Versuchs, den man durchaus nicht als mißglückt bezeichnen darf, der nur an einem Zuviel der orchestralen Filigranarbeit, an einem Überwuchern des Instrumentalen über das Gesangliche leidet. In der Schilderung der studentischen Feuchtfröhlichkeit hatte der Komponist sogar recht glücklich den richtigen Ton getroffen, und man konnte bloß bedauern, daß er nicht im ganzen mehr an einer volkstümlich-melodischen Weise festgehalten hatte, wie es eben ein Gegenstand der erwählten Art erfordert. Ob man aber nun von der Oper ausgeht oder vom Violinkonzert oder von einem andern seiner vorzüglich gearbeiteten Werke, immer darf man sich dieses schöpferischen Talents freuen und seiner Aufwärtsentwicklung gewiß sein.

Dr. Ernst Günther

Ein groteskes Musikfest

des Kurfürsten Johann Georg I. in der Nähe von Dresden, im Jahre 1615

Am 13. Juli 1615 fand in der Nähe des damaligen Finkenbusches bei Dresden im Freien ein von dem damals noch jungen, 1611 zur Regierung gelangten Kurfürsten Johann Georg I. veranstaltetes Musikfest statt, wozu der Hofkantor Hilarius Grundmaus ein von Matthesius Pflaumenkern gedichtetes Oratorium „Holofernes“ in Musik setzte und aufführte. 576 Instrumentalisten und 909 Sänger wirkten darin mit, unter den ersteren auch der polnische Baßgeiger Rapocky aus Krakau, dessen Instrument auf einem von acht Mauleseln gezogenen Wagen stand und etwa vier Meter lang war. Rapocky mußte auf Stufen auf- und abspringen, um es spielen zu können. Auch die Flügel einer nahen Windmühle mußten insoiern mitwirken, als sie mit je einer entsprechend dicken Saite (Monochord) bespannt wurden, die einer mit einer Schrotsäge bearbeitete, während der Mönch Serapius mit den Fäusten eine Orgel schlug. Als Kesselpauken dienten mit Kalbfellen bezogene Bottiche, und zur Verstärkung ihres Schalles Kartaunen. Ein Wittenberger

Student, namens Hämpler, sang die Baßrolle des Holofernes mit riesiger Stimme, nachdem ihm in seiner Kneipe ein unbegrenzter Bierkredit zugesichert worden war, und eine Sängerin aus Mailand, Signora Bigazzi, „kreirte“ die Sopranrolle der Judith mit solcher Anstrengung, daß sie drei Tage später starb. Der Geigenvirtuose Giovanni Scioppo aus Cremona spielte auf einer Violine, die auf seinem Rücken lag. Den Schluß des Konzertes bildete eine gesungene Doppelfuge, bei deren Aufführung die beiden mitwirkenden Chöre beinahe sich gegenseitig in die Haare gefahren wären, weil die Dresdener Chorschüler, die die siegreichen Israeliten darstellten, ihre Gegner, die fliehenden Assyrer, mit Erdklößen sowie mit unreifem und faulem Obste bewarfen, was sich die Gegner natürlich nicht gefallen lassen wollten. Dem Kurfürsten gefiel besonders dieser drastische Schluß, und zum Danke für die Aufführung des „wohlgelungenen“ Konzertes spendete er seinem Veranstalter, dem Hofkantor Grundmaus in Gnaden ein Fäßchen Niersteiner und fünfzig Meißnische Gulden.

Man ersieht aus alledem, daß die damaligen Sitten nicht gerade die feinsten waren und könnte denken, daß so etwas auch heutzutage in Sachsen und Deutschland nicht unmöglich wäre.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Es gibt zweimal drei Klavierstücke von Liszt, die allbekannt und beliebt sind; aber niemand erinnert sich, daß da nur Übertragungen von Liedern vorliegen, und demgemäß lassen sich die Sänger auch diese erfolgsicheren Werke entgehen. Ich meine die drei „Liebesträume“ und die drei Sonette nach Petrarca, letztere im italischen Bande der „Années de Pèlerinage“. Jenes sind im Originale drei Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme nach Uhland und Freiligrath; diese liegen in einer Ausgabe für Tenor und in einer für Bariton oder Mezzosopran in deutscher Übersetzung von Cornelius vor. Originalverleger der Tenorversion ist Schlesinger, der Baritonversion Schott. Das Verdienst nun, das dritte dieser Sonette in Cornelius' Verdeutschung nebst noch weiteren vier Liedern von Liszt gesungen zu haben, hatte •Marie Lydia Günther-Klemann. Nachdem sang die Künstlerin auch noch fünf Lieder von S. v. Hausegger, ebenfalls mit großem Erfolge. Interessant und erfolgreich war auch der Abend, den •Uti Förster gab. Da hörten wir u. a. die große Arie der Catarina aus Franz Lachners Oper „Catarina Carnaro“ und die der Katharina aus Götzens „Bezähmter Widerspenstigen“. Schade, daß man da mit der Klavierbegleitung vorliebnehmen mußte! In anderen Gesangskonzerten gewahrte man wieder jene Propaganda für die nordische Tonkunst, deren ich schon einmal gedachte. So sang •Maria Ekeblad Sverre Jordan und Hjalmar Borgström; •Borghild Riegel sang Edvard Grieg, Sigurd Lie, Eivind Alnas und ebenfalls Sverre Jordan; •Ida Brincker-Jubelsky gab einen ganzen nordischen Liederabend, und •Severus Konkola brachte die Finnen Hannikainen, Palmgren und Kuula zu Ehren. Man nahm von dieser nordischen Liederliteratur mit Achtung Kenntnis. Auch ein nordischer Pianist trat auf: •Rolf Ringnes. Gute Technik, gesunde Auffassung, aber ein elender, stahlharter Anschlag! Von den vorgetragenen Kompositionen interessierte die sinfonische Dichtung Hamlet, eine Art Klavierkonzert von Hjalmar Borgström.

Neue deutsche Tonwerke waren reichlich da, so reichlich, daß ich nicht aller gedenken kann. Ich erwähne zunächst Heinrich Bapst, der mit einem schon gedruckten und einem noch handschriftlichen Klaviertrio sowie mit Liedern erschien. Die Werke sind gut, erfreuen ebenso durch ihren Ideengehalt wie durch ihre klare Form, und alles klingt vortrefflich. Man atmet auf, hier wieder einmal echt melodischem Flusse und natürlicher Harmonik zu begegnen. Ein anderer junger Komponist, Arthur Sauer, trat mit einem Streichquintette in G-Dur auf. Dem lassen sich die gleichen guten Eigenschaften nachrühmen. Hier ist alles knapp und übersichtlich, auch in der Erfindung frisch und handgreiflich. So hörte man sich die vier Sätze des Werkes mit Vergnügen an. Dagegen ist ein einsätziges Violoncellkonzert von Adolf Watermann, das •Felix Robert Mendelssohn einführte, noch nicht abgeklärt. Nach einem guten Eingange verliert es sich ins Breite, und die Prinzipalstimme wird von der Instrumentation totgedrückt. Ihm ging Gernsheims Violoncellkonzert in E-Moll Op. 78 voran, ein blühendes, geradezu klassisches Meisterwerk, das zudem die Kunst des Solospielers in das glänzendste Licht rückt. Wenn die Violoncellisten immer über Mangel an guter Literatur klagen und dann solche Werke ignorieren, ist ihnen nicht zu helfen. Großes Interesse begegnete dann der ersten hiesigen Aufführung von Eduard Erdmanns Sinfonie, die ein angehender Kapellmeister namens •David mit dem Philharmonischen Orchester unternommen hatte. Das einsätzige Werk, das richtiger unter der Flagge einer Dichtung für Orchester, Orchesterfantasie oder dgl. segeln müßte, ist unsern Lesern schon bekannt, da es auf dem Weimarer Musikfeste gegeben wurde. Dirigenten, die über keine Riesenorchester verfügen, mögen versichert sein, daß sich viele Stimmen der Partitur einziehen lassen, ohne der Wirkung zu schaden. Klavier, Harfe und Glockenspiel können ganz wegbleiben, da man doch nichts davon hört. Nur eine Glissandostelle der Harfe tritt hervor. Dergleichen Erfahrungen lassen sich mit den Werken der neuesten Literatur oft machen. Als ich am 9. Dezember 1904 der ersten Aufführung der Sinfonia Domestica von Strauß in München beiwohnte, erzählten mir Mitwirkende, sie hätten vorsichtshalber manche Stellen nicht mitgeblasen, aber Mottl, der doch gewiß über zuverlässige Ohren verfügte, hätte das weder in der öffentlichen Generalprobe noch in der Hauptaufführung gemerkt. Haec fabula docet?

Von Aufführungen älterer Werke erwähne ich die der Lisztschen Faust-Sinfonie, die •Furtwängler mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kittelschen Chore unternahm. Sie geriet sehr gut, ohne indessen die unvergessene durch S. v. Hausegger zu erreichen. In den Adlerschen Konzerten hatte man sodann Berlioz' Phantastische Sinfonie mit deren Fortsetzung „Lelio oder die Rückkehr zum Leben“. •Oskar Fried dirigierte, aber die Sache wirkte nicht. Meine Ansichten hierüber findet man auf S. 42—45 meiner Biographie des Tondichters (Reklams U. B. 5043); ich will sie deshalb hier nicht noch einmal breittreten. Zudem war ich nicht amtlich im Konzerte, denn „Dienst- und Freiplätze sind aufgehoben“, hieß es nach berühmtem Muster — die Referentenplätze also wohl auch. Kritisieren wir also dementsprechend nicht, zumal die Geschichte eine Pleite war, naturgemäß sein mußte. Viel wert sind die sechs Nummern, aus denen der Epilog Lelio besteht, ja an sich schon nicht. Eher lohnte es sich daher, einmal wieder „Romeo und Julia“ als Ganzes zu unternehmen, doch ist das bekanntlich nicht so ganz einfach. Übrigens erschien auch „Harold“ den ganzen Winter über noch nicht.

Weiter! Nachdem •Willy Burmester, dem wir schon

Spohrs E-Moll-Konzert Op. 38 verdankten, Raffs Violinkonzert in A-Moll, leider ohne Orchester, auferweckt hatte, machte uns sein Instrumentgenosse •Flesch mit Ernsts Fis-Moll-Konzert, allerdings ebenfalls ohne Orchester, eine Freude. Dieses im Violinsatze so prachtvolle Werk ist bekanntlich außerordentlich schwer, weshalb der genannte Künstler wegen der vollendeten Ausführung besonders gepriesen sei. Zuletzt erzähle ich noch, daß •Wladislaw Waghalter mit seinen Herren in seinem zweiten Sonntagmittagskonzerte E. d'Alberts Streichquartett in Es-Dur Op. 11 spielte. Das Werk war bei uns verschwunden und deshalb hörten wir es doppelt gern wieder. Es gehört zu dem Besten, was der berühmte Pianist geschrieben hat.

Rundschau

OPER

DANZIG Hugo Kauns „Der Fremde" enttäuschte. Dies lag vor allem an der Dürftigkeit des Textbuches, das auf eine logische Entwicklung der Handlung gänzlich verzichtet und nur lose aneinander gereihte Bilder gibt. Dazu kommt eine störende Plattheit in der Sprache. Die Musik ist die sorgfältige Arbeit eines Könners, ermangelt aber des höheren Individualwertes. Zahlreiche Feinheiten lassen bedauern, daß der Komponist sich im Textbuch so sehr vergriffen hat. Die Aufführung fand in Gegenwart des Komponisten statt. Sie war wohl vorbereitet und bedeutete für die Mitwirkenden, unter denen besonders •Käthe Esche als Prinzessin sowie •Fritz Bergmann als Tod hervorragten, wie für den leitenden Kapellmeister •Otto Selberg einen wohlverdienten Erfolg. Warum aber der Operneinakter „Die Feuerprobe" von Walter Dost bei uns aufgeführt worden ist, kann man aus künstlerischen Gründen allein nicht recht begreifen. Das Werk ist gewiß nicht schlecht, aber doch allzu belanglos, um, wie es hier geschah, gar nur durch Ballettvorführungen ergänzt einen ganzen Abend auszufüllen. Begreiflicher war es dagegen, daß man Leo Blechs Operette „Die Strohwitwe" hierher brachte. Eine reichliche Portion Banalität macht sich da neben einigen feineren Zügen breit, die den Schöpfer von „Versiegelt" erkennen lassen. Man wird aber letzten Endes das Gefühl nicht los, daß dieses Werk weniger innerem Drange als dem Wunsche, Geld zu verdienen, sein Dasein verdankt. Die Aufführung war musikalisch unzureichend vorbereitet, eine Aussetzung, zu der man sich leider öfter genötigt sieht, wie man überhaupt unserer Opernleitung im großen ganzen den Vorwurf nicht ersparen kann, daß sie dem Zufall und der Routine einen zu großen Einfluß auf das Gelingen der Aufführungen überläßt. Dem ist es auch zuzuschreiben, wenn so begabte Künstler wie •Hildegard Baumann hier verflachen, anstatt vorwärts zu kommen. Der Beethoven-Gedenktag brachte eine „Fidelio"-Aufführung mit mancher guten Einzelheit, besonders in den Ensembles. Die „Leonore" von •Olga Biesselly war eine schätzenswerte Leistung; hier wie bei anderen hatte man aber das Gefühl, daß bei größerer Intensität des Gestaltungswillens auf seiten des Dirigenten noch mehr zu erreichen gewesen wäre. Das läßt sich auch anläßlich der „Carmen" sagen, wo die Darstellung der Altistin •Frieda Herper in der Titelrolle bedeutend hinter der gesanglichen Leistung zurückblieb.

Hugo Sočnik

HAMBURG Die Einführung einer Reihe neugewonnener Kräfte rückte eine Anzahl der zum eisernen Bestand des Spielplans zählenden Werke vorübergehend in neue kritische Beleuchtung. Unter den neuen Mitgliedern scheint vor allem •Frl. Frieda Leider sich als bedeutende Vertreterin Wagnerscher Frauenrollen hier rasch eine künstlerisch vollgefestigte, anerkannte Position zu erobern. Ebenso ist •Frl. Olczewska offenbar ein bedeutender Gewinn. Auch die Damen •Falck und •Münchow wußten sich durch stimmliche und künstlerische Vorzüge auf das günstigste einzuführen. Herr •Otto Goritz hält alles, was er bei den derzeitigen Gastspielen versprach. Die teilweise Neubesetzung des Figaro und der Traviata gab der ernststrebenden •Inge Thorsen Gelegenheit, ihren Rollenkreis als Violetta und Susanne zu erweitern; in der Rolle der Gräfin wußte sich aber auch insbesondere Frl. Leider als ausgezeichnete Mozartsängerin einzuführen. Leider ist eine gewisse Vernachlässigung Mozarts in Hamburg nicht von der Hand zu weisen. Man scheint hier offenbar nicht das genügende Verständnis für des unsterblichen Meisters Werke zu besitzen. Die rührige Volksoper überraschte uns mit Heubergers altem „Opernball", dem etwas sehr durchsichtigen Abklatsch der „Fledermaus", der als sogenannte Meisteroperette über die Bühne geht, obgleich bei dieser das Meisterhafte vergebens zu suchen ist. Doch Heubergers Musik in allen Ehren.

Mit berühmten Gästen hat die Leitung unseres musikalischen Musentempels bisher gegeizt; bei ihrem Besitz prächtiger Stimmen kann sie sich das allerdings unbeschadet leisten; nur •Pattiera gab einige Gastrollen, aber mit Hindernissen, wahrscheinlich, weil ihm die Hamburger Luft einen Streich spielte. Augenblicklich singt •Lotte Lehmann von der Wiener Staatsoper, Hamburgs erklärter Liebling noch von Zeiten ihrer Zugehörigkeit zu unserer Bühne her. Die Volksoper führte •Feinhals, •Pennarini und •Buers ins Treffen. Es mag auch an dieser Stelle Erwähnung finden, mit welch einmütiger Vollzähligkeit sich die Mitglieder unserer Oper in den Konzertsaal drängten, um hier einen Überblick über ihre Beziehungen zur Welt des Liedes zu geben. Erfreulich schien mir daran, daß namentlich die Damen in kluger Abschätzung des intimen Konzertrahmens sich ausschließlich mit Liederfolgen, unter Ausschaltung aller bescheiden angebrachten Opernfragmente begnügten. Die Konzertkünstler werden zwar gerade deshalb dieser unbeliebten Konkurrenz um so weniger geneigt sein, doch finde ich, daß man diese Konkurrenz doch nicht allzu hoch einschätzen sollte, da sich die Herrschaften von der Oper ihr Publikum meist vollzählig mitzubringen pflegen. Ich nenne •Alfons Schützendorf als Balladensänger, den Tenor •Emil Enderlein, die als Liedsängerin längst hochgeschätzte •Martha Winternitz-Dorda, den stimmlich prachtvoll aufgelegten •Heinrich Hensel, der u. a. für einige Jugendlieder Wagners interessierte. Dann die unserm Theater vorläufig erhalten gebliebenen •Agnes Wedekind und •Aida Montès, denen wir zum erstenmal auf dem Podium begegneten. Den Stimmungskreis des echten Liedes, wie Brahms, Schumann es schufen, zu erschließen blieb zwar beiden vorbehalten. Glücklicher scheinen sie mir da, wo Lieder mit dramatischem Akzent zu weitausholender Gestaltungskraft herausfordern; hier wuchs namentlich Agnes Wedekind, die sich nebenbei um einige der wundervollen „Exotischen Lieder" Hans Eberts verdient machte, zu ziemlich überwältigender Bedeutung. Aber warum diese Bewaffnung mit dicken Liederbänden? — Sollten so hochstehende Künstlerinnen wirklich ein Lied nicht auswendig singen können? Übrigens begleitete •Gustav

Brecher; sonst trifft man jetzt zumeist Egon Pollak am Klavier. Mehrfach begegnete uns im Konzertsaal schon •Margarethe Jensen, die aber nach dem, was ich von ihr hörte, der Liedwelt sehr fern zu stehen scheint. •Rose Ader dagegen ist eine ganz entzückende Liedsängerin, der man, soweit ihr lichtes Organ sie in die zarteren und leichteren Regionen des Liedes hinzuweisen scheint, in alle Gefühlstiefen, die sie wundervoll ausschöpft, unbedingt folgen wird. Sie hatte den meisten Erfolg und verdiente ihn auch, trotzdem man hier und da wohl noch Einwendungen machen könnte.

Bertha Witt

KATTOWITZ Nur noch wenige Wochen trennen uns von dem bedeutungsreichsten Plebiszit, welches der verlorene Krieg unserem deutschen Vaterlande auferlegte. Das oberschlesische Musikleben hat, bedingt durch diesen Wandel, einen gänzlichen Umschwung genommen. Zu den großen Konzertveranstaltungen, die seitens des Meisterschen Gesangvereins in Kattowitz und ebenso durch •Musikdirektor Otto Wynen dortselbst (Wynen-Konzerte) sowie durch den Beuthener Konservatoriumsleiter •Th. Cieplik seit Jahrzehnten veranstaltet wurden, gesellte sich seit etwa Jahresfrist eine äußerst rege Tätigkeit im Konzertbetriebe, die durch für diesen Zweck bereitgestellte deutsche Propagandagelder fundiert wurde. Hier sei aber ausdrücklich vermerkt, daß dieser Fonds nicht regierungsseitig, sondern durch die reichliche „Oberschlesienspende" aufgebracht wurde. Die Sammlungen der Heimattreuen usw. konnten hier einen großen Gedanken, den der deutschen Musikkultur, möglich machen. Die oben genannten Korporationen aus Kattowitz, sowie die seit Jahresfrist bestehende „Oberschlesische Konzert- und Vortragsgesellschaft m. b. H." in Kattowitz ließen sich denn auch diese schöne Heimatspflicht sehr angelegen sein. Es war möglich, die bedeutendsten deutschen Künstler und Korporationen in das bedrohte Gebiet zu leiten, die neben der hoch entwickelten deutschen Industrietätigkeit auch die deutsche Kunst in das erhabenste Licht stellten. Ich will hier aus der Fülle der Veranstaltungen, wie sie sich sonst nur unsere Großstädte leisten können, die bedeutendsten Ereignisse registrieren, damit die Chronik Oberschlesiens hiermit einen kleinen Beitrag des heißen Kampfes erhält, den der bedrohte deutsche Industriekomplex durchgekämpft hat. Der Reigen der Veranstaltungen wurde im Juni—Juli 1920 durch ein vierwöchiges Gastspiel der prächtigen Wiener Volksoper im Kattowitzer Stadttheater eröffnet. Die Wiener Künstler, unter der geschäftlichen Leitung •Frischlers und der künstlerischen von •Dr. Keiser erzielten hier einen durchschlagenden Erfolg. Es würde mich zu weit führen, auf die einzelnen Opern einzugehen, die der Spielplan brachte, der durch Wagners „Meistersinger" gekrönt wurde. Der Sommer brachte dann noch ein Gastspiel des Berliner „Schubert-Chores", der in vielen oberschlesischen Städten aus deutschen Arbeiterkehlen das deutsche Lied in künstlerisch würdiger Weise pflegte. Mit Beginn der Wintersaison machten sich alsdann die Konzerte des „Breslauer Orchestervereins" und des gesamten Breslauer Lehrergesangvereins um das Musikleben verdient. Nicht zu vergessen ist hier eine wohlgelungene Aufführung von Beethovens „Missa solemnis", die vom Beuthener Singverein unter Leitung des Herrn •Jaschke stattfand. Zwischen diesen Kunstabenden größerer Vereinigungen fanden zahlreiche Solistenkonzerte in den Städten Oberschlesiens statt, von denen hier •Schlusnus, das •Klingler-Quartett usw. angeführt seien. Die umfangreichste Veranstaltung war wohl die des „Berliner Lehrergesangvereins, der unter •Professor Hugo Rüdel fast in allen größeren Orten des Industriebezirks sang. Ungefähr um dieselbe Zeit absolvierte der Meistersche Gesangverein Kattowitz unter •Fritz Lubrich eine glänzende Rundreise durch die größten Städte Deutschlands, u. a. Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M., München, Leipzig, um den dortigen Heimatstreuen die gediegene Kunstpflege ihrer Heimat vorzuführen und ihnen einen Ansporn zu geben, bis auf den letzten Mann am Abstimmungstage an die Wahlurne zu eilen. — Der Monat Januar stand alsdann im Zeichen der „Deutschen Operngastspiele", die unter der Leitung von •Dr. Felix Günther in allen größeren Städten stattfanden, in denen dafür geeignete Bühnenhäuser zur Verfügung standen. Gegeben wurden „Figaros Hochzeit", „Der Wildschütz" und „Die lustigen Weiber von Windsor". Trotz der großen technischen Schwierigkeiten — man hatte die ehemalige Meininger Hofkapelle und Solisten von vielen größeren Bühnen zusammengeschweißt — führte der in Oberschlesien rühmlichst bekannte Dr. Felix Günther, der auch an der Wynenschen Musiklehranstalt in Kattowitz wirkt, sein schweres Programm würdig zu Ende. — — Jetzt, nachdem der Sang verschollen, rühren sich in Oberschlesien die Abstimmungsausschüsse, die unter Leitung der interalliierten Kommission in Oppeln, mit Hilfe der paritätischen Ausschüsse, das Plebiszit vorbereiten und dann — — die Abstimmung eines Gebietes, welches augenblicklich die ganze Welt interessiert — —.

Otto Wynen

WEIMAR Nun sind Franz Schrekers „Gezeichnete" auch am Deutschen Nationaltheater in Weimar eingekehrt. Sie wurden mit großem, reichem Beifall aufgenommen. Leider schreibt der „Dichter" Schreker nur aus seinem Zeitgeist heraus ein hilfloses Textbuch, das die ganze stark nach Perversität riechende literarische Dekadenz unserer sehr wenig großen Zeit widerspiegelt. Die Musik bewegt sich in sehr eingleisigen Bahnen; sie besteht in einem ungeheuren Klangrausch, der die maßlose Sinnlichkeit der Handlung in einen schwülen, betäubenden Duft einhüllt. Schreker kommt vom Klange her und ist so mehr Lyriker als Dramatiker. Nicht ein gesunder, frischer Windhauch fegt wenigstens für Augenblicke durch diese krankhafte Atmosphäre.

Die Aufführung war hervorragend, teilweise vollendet. •Carl Leonhardt, der musikalische Leiter, meisterte diese schwierigste aller schwierigen Partituren virtuos; er tritt damit in die Reihe der ersten Schreker-Dirigenten. •Hans Bergmann wäre als Tamare vollendet, wenn er eine vollere Tiefe hätte; der hellstrahlende Tenor von •Theodor Strack (Alviano) stand ihm nicht viel nach. Der schwersten Partie (Carlotta) wurde •Anna Paulsen nur in den dramatischen Momenten gerecht; die feine Seelensprache Schrekers in der Atelierszene und im Liebestod fand keinen Widerhall in Spiel und Stimme, die zu wenig weich und biegsam für diese lyrischen Ergüsse ist. •Xaver Mang sang und spielte den Podestà prachtvoll, während sich •Rudolf Gmür (Herzog) in Ermangelung einer Stimme nur mit einem, allerdings vollendeten, Spiel begnügte. Das Problem der sehr schwierigen Inszenierung wurde von •Eugen Mehler, rein prinzipiell genommen, durch die Stilbühne vollständig gelöst, wenn auch manches zu kahl und poesielos gelang.

Dr. Otto Reuter

KONZERT

DANZIG Die künstlerischen Höhepunkte unseres Konzertlebens bilden die Konzerte der „Philharmonischen Gesellschaft" unter der Leitung von •Henry Prins. Das zweite Konzert, eine Beethoven-Feier, brachte eine vortreffliche Aufführung der C-Moll-Sinfonie. •Karl Flesch spielte das Violinkonzert. Im dritten Konzert kamen die Haydn-

Variationen von Brahms musterhaft vorbereitet zur Erstaufführung (!). ◆Leonid Kreutzer spielte poesie- und schwungvoll das C-Moll-Konzert von Beethoven. Jetzt macht auch die Stadt, die sich plötzlich ihrer Pflichten zu erinnern scheint, den Versuch, eigene Konzerte zu veranstalten, die für das minderbemittelte Publikum bestimmt sind. Infolge der ungünstigen Lage des Konzertsaales ließ aber der Besuch so zu wünschen übrig, daß es fraglich ist, ob die Konzerte fortgeführt werden können. Das Stadttheaterorchester unter Leitung von ◆Otto Selberg, einem sympathischen und umsichtigen Kapellmeister, bot recht erfreuliche Leistungen. Die Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzertes durch ◆Max Wolfsthal in einem der Konzerte war dankenswert und zeugte von der schönen Begabung des Künstlers. Die Ausbeute der Solistenkonzerte ist in diesem Winter gering, an Bühnensängern auf dem Konzertpodium herrscht Überfluß. **Hugo Sočnik**

HAMBURG Ein neuer Abschnitt in der fast hundertjährigen Geschichte unserer Philharmonischen Konzerte eröffnet sich mit Übernahme der Direktion durch ◆Dr. Gerhard von Keußler. Er ist ein liebevoller, wortgetreuer Ausdeuter, dem nichts entgeht, der jede Linie, jede Feinheit heraushebt, Licht und Schatten überzeugend verteilt und durch das schöne Maß der Verinnerlichung und inneren Beteiligung hinreißt. Das kam gleich der Kärntner Sinfonie von Haydn, der Eroica, und ganz besonders auch der VII. Sinfonie Bruckners zugute. Ein nordisches Programm (III. Konzert) brachte neben Sibelius' II. Sinfonie und Griegs Ouvertüre „Im Herbst" Kurt Atterbergs Ouvertüre zu Herwarth der Harfner. Eine stark charakterisierende Musik. Nordisch düsteres Kolorit, söhnt sich mit breit hineinflutenden melodischen Strömen wieder aus. Der Bayreuther Bund, der, wie gemeldet, in Hamburg eine Ortsgruppe gegründet hat, leitete frühzeitig mit einem glänzenden Wagner-Abend unter ◆Nikischs Leitung seine öffentliche Beteiligung am hiesigen Musikleben ein. Zwar wird dadurch, daß man einem musikverwöhnten Publikum, das Wagner sicher längst halb auswendig kennt, ein halbes Dutzend Vorspiele in glänzendstem Rahmen und begeisternder Wiedergabe vorsetzt, für die Pflege Wagnerscher Kunst noch nicht sonderlich viel erreicht sein, wenn nicht solche Feiern im Kreise der Eingeweihten zur Schaffung der Mittel dienen, diesen Kreis allmählich mit den fernerstehenden Schichten planmäßig zu erweitern. ◆Hans Pfitzner war eingeladen worden, seinen „Palestrina" vorzulesen und sich an einem Konzert seiner Musik zu beteiligen. Das Pfitzner-Konzert mit ◆Mientje Lauprecht van Lammen als fesselnder Liedausdeuterin und ◆Karl Flesch atmete eine inspirierende künstlerische Atmosphäre, wenn auch die Lieder Pfitzners nicht alle eine gleichwertige künstlerische Prägung verraten. Der Erfolg war von so stürmischer, spontaner Wärme, wie ihn nur bedeutende Musikereignisse und -erscheinungen hier auszulösen pflegen.

Über die zahlreichen Solisten müssen wir uns kurz fassen. Man wird auch kaum viel Neues sagen können, wenn man die zum Konzertrahmen einer Großstadt gehörenden glänzenden Abende erwähnt, die ◆Wera Schapira, ◆Claudio Arrau, ◆Burmester, ◆Sigrid Onegin beherrschen. Doch den trefflichen ◆Stefan Askanase müssen wir besonders erwähnen, ebenso den dänischen Klavierpoeten ◆Victor Schiöler und die vielversprechende ◆Elsa Rauschenbusch; sie sind noch neu, doch man muß sie sich merken. Die stets nach neuen Wegen suchende ◆Ilse Fromm-Michaels brachte uns die sehr hübschen, wenn auch nicht immer sehr wertvollen Goyeskas von Granados und an einem Sonatenabend gemeinsam mit ◆Jan Gesterkamp eine Manuskriptsuite von Hermann Henrich, eine hübsch erfundene und hübsch gearbeitete Musik, der man die Anlehnung an die altbewährten Formen durchaus nicht übel nimmt. Ein neuer Geiger, ◆Lidus Klein, wußte von solistischer Berufung nicht gerade restlos zu überzeugen. Um so besser aber wußte das ◆Janny Hayndl, der zunächst mit ◆Edith Weiß-Mann die Kreutzer-Sonate (auswendig!) spielte. Auch die begabte ◆Hedwig Faßbender ließ sich (in 3 Konzerten des Lehrergesangvereins) wieder einmal bei uns hören. Dann die schon im vorigen Winter als echtes Geigertalent begrüßte ◆Hertha Kahn, welche diesmal unter der Direktion des genialen ◆Max Fiedler spielte, der uns Schumanns D-Moll-Sinfonie wundervoll darbrachte. Zwar war die Künstlerin mit der Wahl von Brahms Violinkonzert nicht gut beraten, da für dieses maskuline Werk ihre physischen und psychischen Kräfte einstweilen noch nicht ausreichen; Bruchs G-Moll-Konzert wurde aber unter ihren Händen nicht nur zum vollen Triumph, sondern zum hohen musikalischen Genuß. Da wir nun einmal bei den wieder stark in Mode kommenden sogenannten Solistenkonzerten sind, so dürfen wir auch jenes der noch in den Kinderschuhen steckenden Geigerin ◆Rosa Polnariow nicht vergessen, die hier geradezu für phänomenal gehalten wird; warten wir jedoch einstweilen noch ruhig die künstlerischen Ergebnisse der wachsenden Ausreifung ab. ◆Hans Hermanns spielte unter ◆Hofkapellmeister Robert Laugs, der das Hofkapellmeisterliche, scheint mir, auch ein bißchen stark in seine Ausdeutungskunst hineinträgt, die Konzerte Pathetique von Liszt und Des-Dur von Sinding, dazu die Burleske von Strauß. Hermanns ist technisch ein vollendeter Pianist, aber leider vermißt man in seiner Kunst das innerlich Zwingende, das bei einer solchen Kolossalleistung, wie er sie sich zumutet, notgedrungen verloren gehen muß. Es ist eben eine alte Weisheit, daß Quantität und Qualität meist einander aufheben; das gilt nicht zuletzt auch für die Kunst. **Bertha Witt**

LEIPZIG Klavierabende. Der aus Robert Teichmüllers Leipziger Meisterschule hervorgegangene Leiter der Staats-Musikschule in Weimar, ◆Bruno Hinze-Reinhold, erwies in einem Liszt-Abend nach mehrjähriger Pause aufs neue, daß er zu unsren ernstesten, gebildetsten und kultiviertesten jüngeren deutschen Konzertpianisten gehört. Als norddeutscher Akademiker im edelsten Sinne besitzt er unbedingteste Klarheit, Sauberkeit und Ausgeglichenheit der Technik, feinstgeschliffenen Kunstverstand, kühle und absolute Selbstbeherrschung und Mäßigung, hochentwickelten Formsinn. So wandelt er Liszts gewaltige Leidenschaftsstürme und Selbstbekenntnisse (H-Moll-Sonate), farbenglühende Landschaftsgemälde (Wanderjahre, III, „Italien") und schwärmerische Liebeslyrik (Petrarca-Sonette) in scharf und sonnenhell gezeichnete Schwarzweiß-Radierungen, in deren Hintergründen es keine mystischen Schatten, keine dämmernden Ahnungen gibt. Das ist so deutsch, wie seine Kunst unaufdringlicher analytischer Sinn- und Formgliederung, wie seine innige Versenkung und Liebe zur Natur, die immer wieder aus seinen, diesmal so kostbare Seltenheiten wie die beiden Villa-d'Este-Stimmungspoesien (Zypressen, Wasserspiele) oder die „Abendklänge" bringenden, klug und fein durchdachten Programmen spricht. Ein Künstler solcher feinsinnigen Art reißt nicht unmittelbar fort; aber man muß doch sagen: er hatte viel weniger kühle Zurückhaltung und eine unvergleichlich wärmere und herzlichere Aufnahme in Leipzig verdient! — Auf den überflüssigen dritten Klavierabend von ◆Alexander Arsenieff glaubte ich auf Grund der beiden ersten verzichten zu dürfen. — Der zweite Klavierabend von ◆Eugen Linz bestätigte in der mehr traditionellen als innerlich berechtigten Dreieinigkeit Bach-Beethoven-Brahms wohl, daß wir in diesem Deutsch-Ungarn aus Dohnányis Meister-

schule einen der technisch klarsten, seelisch feinnervigsten und musikalisch sachlichsten jüngeren „Neuklassiker" des Klavierspiels besitzen, enttäuschte aber durch Mattigkeit und Indisposition des Künstlers, dem man gleichfalls einen originalen Bach (Partita in B) hoch anrechnen mußte. — Der Busoni-Abend, den die musikalisch übel beratene „Vereinigung für neue Kunst" nach Berliner Muster veranstalten zu müssen glaubte, hatte für Busonis klangspröde expressionistische Intellektualmusik den einzig richtigen intellektuellen Analytiker am Klavier aus seiner Meisterschule gefunden: •Michael von Zadora, einen ausgezeichneten, aber kalten, steifen und robusten Techniker ohne Seele und Gefühl, von stoßweisem, überbetontem Rhythmus, hartem Forte, dünnem körper- und substanzlosem Piano. Das Programm ging vorsichtig von einer der herrlichen Busonischen Bach-Transkriptionen (Toccata in C) über die Fantasie nach Bach zum „eigentlichen" Busoni der Sonatinen usw. über. Das Resultat war der Wunsch, den großen Meister des Klaviers, Busoni, endlich einmal wieder in Leipzig zu hören (Gewandhaus!). — •Elly Ney, die unbestritten größte und dichterischeste Persönlichkeit unter den großen Pianistinnen der Gegenwart, litt offensichtlich an Übermüdung und hatte keinen „guten Abend". Das hindert uns freilich nicht zu bekennen, daß die ausverkauften Säle, die diese herrliche und große Künstlerin überall auf dem Kontinent erzielt, nur der Ausdruck dafür sind, daß die musikalische Welt mit Recht in ihr die einzig berufene deutsche Erbin der Carreño und Menter erblickt. — Das Mitleid mit dem tragischen Geschick der Einarmigkeit des jungen Wieners •Paul Wittgenstein darf die wahrhaftige Feststellung nicht unterdrücken, daß sein an Kraft, Ausdauer, Spannungs- und Sprungfähigkeit der linken Hand erstaunliches Klavierspiel durch Mangel an Klangsinn (herausgestoßene Kantilene!), überreichliches Bindungspedal und salonmäßige Zwischenspiele dem feiner Empfindenden bald unerträglich auf die Nerven fällt und mit der höheren Kunst des Klavierspiels nichts mehr zu tun hat. — Dagegen machte der junge chilenische Meisterschüler Martin Krauses, •Claudio Arrau, im Kaufhause einen unvergleichlich günstigeren Eindruck wie das erstemal. Er ist der typische klare, kühle und unromantische südamerikanische Techniker und kluge, formale Musiker und eine ausgesprochene, große konzertpianistische Hoffnung. Nur muß er wissen, was ihm liegt. Stücke wie Chopins As-Dur-Polonäse oder Liszts geniale Dante-Fantasiesonate, die er beide ganz prachtvoll hinlegte, weisen ihm den Weg: pathetisches und pompöses Kraft- und Massenspiel. Dr. Walter Niemann

KONSTANZ Die Konzertsaison setzte sehr früh ein. Man hörte sehr viel Gutes, aber auch viel Mittelmäßiges. Ein großer Teil der Konzertprogramme war unserem deutschen Großmeister Beethoven gewidmet. Den Reigen der Konzerte eröffnete •Otto Keller (Violine) und •W. Backhaus (Klavier) mit drei Violinsonaten Beethovens, denen in einem zweiten Konzert drei weitere Violinsonaten desselben Meisters, diesmal mit •Prof. Schmid-Lindner am Flügel, folgten. Auch das •Wendling-Quartett besuchte uns wieder und spielte drei Beethoven-Quartette. Der Höhepunkt dieses Abends war zweifelsohne Op. 74 (Harfenquartett), während Op. 132 A-Moll nicht ganz befriedigen konnte. Der Trioabend einer Leipziger Kammermusikvereinigung (•Wagner, •Münze, •Koelbel) hinterließ nach der technischen Seite den besten Eindruck, musikalisch wurden die Werke von den jungen Künstlern nicht ganz erschöpft. In diesem Konzert wirkte Kammersänger •Alfred Kase mit. Einen sehr hübschen Liederabend gab die einheimische Konzertsängerin Frau •A. Dietrich-Bosch. Die Abonnementskonzerte (Musikalienhandlung Barth & Rebholz) eröffnete das Berber-Quartett aus München, das mit der Wiedergabe des Streichquartetts Op. 74 D-Moll von M. Reger ganz Hervorragendes leistete. Leider war die Zusammenstellung des Programms keine ganz glückliche (Schumann, Op. 41 Nr. 3 — M. Reger, Op. 74 — J. Haydn, Op. 74 Nr. 3). Der Höhepunkt der bis jetzt veranstalteten Konzerte war unbedingt das zweite Abonnementskonzert, der Liederabend von •Emmy Leisner. Am Flügel •Prof. Schmid-Lindner. Diese Künstlerin nimmt mit ihrer edlen, klangvollen Stimme und ihrem tiefen musikalischen Empfinden mit Recht einen ersten Platz unter unseren Liedersängerinnen ein. Nach dieser wundervollen Leistung hat •Grete Stückgold im 3. Konzert dieses Zyklusses einen schweren Stand, doch gelang es auch ihr das Publikum zu fesseln. Außerdem hörten wir noch zwei Liederabende (Musikalienhandlung Hug & Co.), den Stuttgarter •F. Fleischer und die einheimische Konzertsängerin •Frau Sartori-Graf. Bei F. Fleischer fällt vor allem seine feine Charakterisierungskunst auf. Von den zwei Sinfoniekonzerten (•Obermusikmeister Bernhagen) war der letzte Abend Beethoven gewidmet. Zum Schluß wären noch zwei Chorkonzerte zu erwähnen. Badenia-Beethoven-Abend (Direktion •Seminarmusiklehrer L. Haupt) (Solisten: •Musikdirektor K. Bienert, Klaviersonate Op. 10 Nr. 3, Chorfantasie Op. 80 — •Fünfgelt [Freiburg], Beethoven-Lieder) und Männer-(gemischter) Chor Bodan, Direktion •Musikdirektor K. Bienert (Beethoven — Brahms — Schubert). Karl Bienert

Besprechungen

Zwei junge österreichische Tonsetzer

Alexander Jemnitz als Erzieher und Egon Kornauth als Erzogener

Von Dr. Max Steinitzer

Man wird sich wundern, über einen Tonsetzer, der, wie Jemnitz, eben erst seine ersten Werke veröffentlicht, zu lesen, daß er schon als Erzieher gelten soll. Ich meine auch nicht als Erzieher von Tonsetzern, sondern von Beurteilenden und Ausführenden. Seine Fantasie scheint zunächst von der rhythmischen Bewegungslinie der einzelnen Klavier- und Instrumentalstimme auszugehen. Etwa so, als stünden erst alle die Balken mit den dazugehörigen Notenköpfen, Artikulations- und Vortragszeichen darin fest, und würde erst hernach die glatte Fläche, auf der sie sich projizieren, mit Notenlinien und Tonart-Vorzeichnung versehen. Er empfindet ferner in besonders hohem Grade wagrecht. Was für Töne dadurch zum gleichzeitigen Erklingen kommen, steht ihm an zweiter Stelle. Dabei stellt sich heraus, daß dem in alter Erbschaft noch aus dem Generalbaß-Zeitalter, noch durchaus senkrecht, harmonisch Eingestellten manches beim Lesen einen Riß gibt, was ganz gut, mindestens charakteristisch klingt. Der Autor führt uns wieder einmal vor Augen, daß wir fast alle noch zuviel nach den theoretischen Satzregeln mit der Vorstellungskraft des Auges, anstatt ausschließlich mit der des Ohres arbeiten, — daß uns die erstere zu enge Grenzen zieht. Das sagt ja schon der treffliche

alte Uhlig, Richard Wagners Freund, aber man vergißt es eben zu oft. In seinen Liedern zwingt Jemnitz den Sänger dadurch förmlich, musikalisch zu werden, das heißt, die Intervalle von einer gesungenen Note zur anderen selbständig zu treffen, anstatt sich auf das Klavier zu stützen. Das Ideal wäre ja, sobald man die Stimmung des Instrumentes im Ohre hat, jeden einzelnen der zwölf Halbtöne mit instrumentaler Bestimmtheit anzugeben. Das bleibt aber frommer Wunsch, und da ist die Sicherheit des Intervalltreffens (mein Gott, es gibt ja nur diese paar, hinauf und hinunter!) das Erreichbare und Nötige. Auch lehrt uns Jemnitz wieder einmal, was fast immer vergessen wird: Wenn der öffentliche Vortrag belangreicher Neuheiten am Klavier nur dadurch möglich ist, daß man zur etwaigen augenblicklichen Unterstützung des Gedächtnisses die Noten auflegt, so sollen wir doch nicht so kleinlich sein, darin irgend etwas für den Künstler Abträgliches zu sehen.

Erstaunlich ist, wie stark sich Jemnitz in die jeweiligen technischen Bedingungen des Klangmittels, Singstimme, Violine, Klavier, Orgel, einlebt und aus ihnen heraus seine nicht im landläufigen Sinne „schönen", aber „potenten" künstlerischen Impulse verkörpert. Es liegt hohe Intelligenz, Charakter, Wille und großes Können in allen, manchmal auch ein ganz besonderes Spiel der Farben. Vor mir liegt in prächtigen Ausgaben des Münchener Wunderhorn-Verlags: Op. 1, Introduction, Passacaglia und Fuge für Orgel, mit einer kühnen Scherzo-Skizze beginnend, der Mittelsatz als der eigentliche, bedeutende Kern, der letzte wieder mit burleskem Einschlag. — Op. 2, Neun Lieder, nach wirksam ausgewählten modernen Gedichten, Männerlieder in Tenorlage, die zu erproben sich lohnt. — Op. 4, Zwei Sonatinen für Klavier, viel zweistimmiger Satz, herbere Kost. — Op. 8, Klaviersonate, etwas Kräftiges für Walter Gieseking, als gewandtestem Vertreter der Moderne. — Op. 10, Zwei Sonaten für Violine mit Klavier, vor allem rhythmisch sehr belangvoll.

Wenn ich Egon Kornauth in solchem Zusammenhang in der Überschrift erwähnte, so geschah es, um zu bemerken, daß er, der nach anfänglicher größerer Klarheit (Bratschensonate Cis-Moll, Klaviersonate in As) in seinem vielstimmigen Satz etwas hypertrophisch, schwülstig und experimentierungsfroh, im Lied aber unpersönlich-modern geworden war, sich nun in beiden Richtungen zur größeren, bedeutenderen Linie durchgerungen zu haben scheint. Zeugnis dafür: die prachtvoll stürmende Fantasie für Klavier, Op. 10; die reiche E-Moll-Violinsonate, Op. 19, mit dem ganz herrlichen langsamen Satz zum Abschluß der sehr glücklich frei behandelten Form; endlich Op. 21 und 22, je sechs Lieder, das letztere Heft nach Hermann Hesse. Besonders von einer klangreichen mittleren Frauenstimme mit eindringender Gestaltung gesungen, müssen diese Lieder ungewöhnlich fesseln. Es sind, mit Ausnahme einiger, die abgelöste Seelenstimmungen behandeln, lauter lyrische Naturbilder feinster Art, gesanglich, mit kostbarer Klaviermalerei. Am raschesten dürfte sich das hingehauchte „Lied in die Ferne", Op. 21, Nr. 2, Freunde erwerben. Alles im Verlag Ludwig Doblinger, Leipzig und Wien.

Notizen

Barcelona. Die erste Aufführung von „Fidelio" unter Leitung des ersten Kapellmeisters der Kölner Oper, ♦Klemperer, im Theatro Lyceo mit ♦Melanie Kurth (Fidelio), ♦Gläser (Florestan), ♦Dr. Schipper (Pizarro), ♦Gleß (Rocco) wurde enthusiastisch gefeiert.

Berlin. Im 55. Lebensjahre starb in Berlin der Komponist, Kapellmeister, Musikschriftsteller und Pädagoge ♦Johannes Doebber. In Berlin dirigierte er am Krolltheater. Dann ging er nach Darmstadt (Hoftheater), Koburg (Hoftheater), dann an das Theater des Westens in Berlin und an das Hoftheater in Hannover. Doebber siedelte später nach Berlin über, wo er als Musikberichterstatter und Herausgeber einer musikalischen Zeitschrift, ferner als Lehrer für Klavier, Komposition und Gesang fruchtbringende Arbeit entfaltete. Etwa zehn Opern von ihm sind an hervorragenden deutschen Bühnen zur Aufführung gelangt, von ihnen „Der Schmied von Gretna-Green" und sein Singspiel nach Schumannschen Motiven „Fahrende Musikanten" in Berlin.

Chemnitz. ♦Willy Steffen brachte mit dem Philharmonischen Orchester die „Sinfonischen Variationen" über ein eigenes Thema (für großes Orchester) von Jules Wertheim, einem Neffen Karl Tausigs, erstmalig zu Gehör.

Cassel. Unser Mitarbeiter, der bekannte Dichter und Musikschriftsteller ♦Werneck-Brüggemann ist zum Dirigenten des hiesigen angesehenen Männergesangvereins „Hecht" (Mitglied des „Kurhessischen Sängerbundes") gewählt worden. Der neue Dirigent will in erster Linie das hier sehr vernachlässigte deutsche Volkslied pflegen.

Coburg. Im Alter von 86 Jahren starb hier der ehemalige gefeierte ♦Hofkapellmeister der Coburger Oper, August Langert. Er war Komponist einiger Opern, die mit Erfolg aufgeführt wurden.

Dortmund. Zur Entlastung Prof. F. Volbachs erhielt der hiesige ♦Pianist Kurt Haeser einen ehrenvollen Ruf als stellvertretender Direktor und Leiter der Klavieroberstufe an die Musikhochschule zu Münster.

Dresden. Der Stadtrat von hier hat 75000 Mark zum Garantiefonds für die Dresdner Musikwoche bewilligt, die für die Osterwoche geplant ist und Aufführungen der Matthäus-Passion, der 9. Sinfonie von Beethoven, der 8. Sinfonie von Mahler, ein philharmonisches Konzert und im Opernhause Aufführungen von Wagners „Parsifal" und von Mozart bringen wird.

Dresden. ♦Staatskapellmeister Striegler, der schon mehrfach als Sinfoniker erfolgreich hervortrat, wurde vom sächsischen Landesorchester eingeladen, ihm die Uraufführung seiner neuen tragischen Sinfonie in Cis-Moll zu überlassen. Unter des Komponisten Leitung wird in einem der nächsten Opernhauskonzerte die Uraufführung stattfinden.

Gotha. Vom Landestheater ist die dreiaktige Oper „Ruth" des Hamburger ♦Konzertmeisters Max Krahn zur Uraufführung angenommen, die am 10. April stattfinden soll.

Hagen i. W. Die Laugssche Madrigal-Vereinigung hatte unter der Leitung seines temperamentvollen ♦Dirigenten Otto Laugs in Essen und Siegen durchschlagende Erfolge zu verzeichnen. Der künstlerisch ungewöhnlich leistungsfähige A-cappella-Chor und der solistisch mitwirkende ♦Pianist Artur Laugs wurden ebenfalls in enthusiastischer Weise gefeiert.

Hamburg. Vom 3. bis 7. Juni 1921 findet in Hamburg des neunte deutsche Bachfest der neuen Bachgesellschaft statt, veranstaltet vom Verein Hamburgischer Musikfreunde. Festdirigenten sind ♦Dr. von Keußler und ♦Alfred Sittard. Das Programm des Festes besteht aus einem Kantatenabend, einem Orgelkonzert, einem Orchesterkonzert, einem Festgottesdienst, daran anschließend eine Kammermusik-Matinee, sodann wird die „Matthäus-Passion" ungekürzt aufgeführt und die „H-Moll-Messe" beschließt das Fest.

Heidelberg. Die von ◆Dr. Ernst Leopold Stahl im Auftrage des „Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur" herausgegebenen „Dramaturgischen Berichte" bringen das zweite Heft über „Singspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart, insbesondere die Singspiele von Goethe".

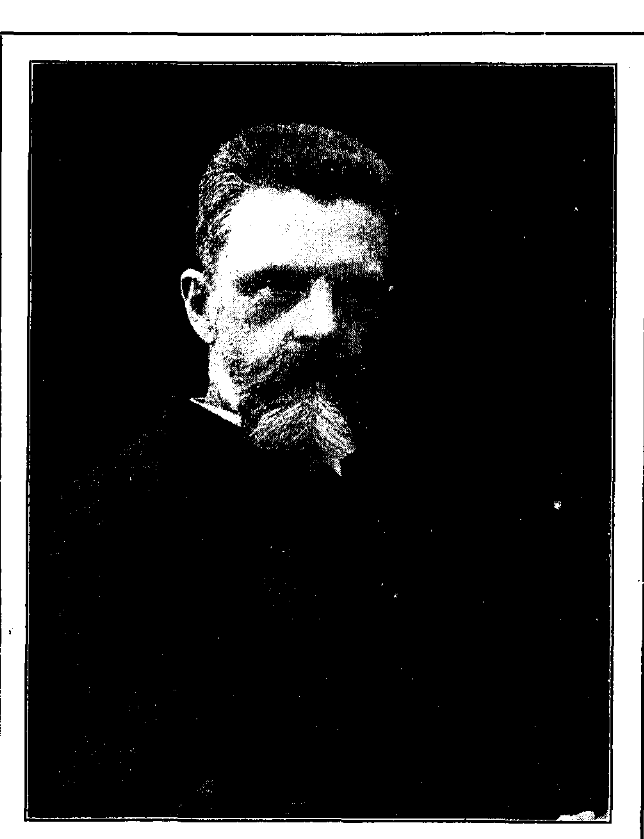
Köln. In den Tagen vom 7. bis 10. Juli findet hier der erste Gesangwettstreit deutscher Männergesangvereine statt, veranstaltet von der Kölner Konzertdirektion G. m. b. H. An dem Wettsingen, das als Fortsetzung des einstigen Kaiserwettpreises, also mit Stiftung eines Wanderpreises gedacht ist, können alle deutschen Männergesangvereine, die mindestens hundert Sänger stark sind, teilnehmen. Näheres ist durch die Kölner Konzertdirektion Köln zu erfahren.

Kopenhagen. Zu dem Rossini-Fund im dänischen Musikkonservatorium wird uns folgendes mitgeteilt: Die Nachricht stammt von einem jugendlichen Musiklehrer, der früher als Konservatorist von Rossini-Handschriften im Konservatorium Kenntnis erhielt und jetzt leichtfertig der Tagespresse mitteilen ließ, daß er ein Rossini-Manuskript und eine unbekannte Ouvertüre zum „Barbier" gefunden hätte. Es handelt sich jedoch nur um eine Abschrift der „Barbier"-Partitur. Die dabei befindliche Ouvertüre gehört aber zu der später entstandenen Oper „Adelaide".

Leipzig. Wie die Deutsche Brahms-Gesellschaft mitteilt, wird das nächste, das vierte Brahms-Fest in der Zeit vom 6. bis 9. Juni ds. Js. in Wiesbaden veranstaltet werden. Die musikalische Oberleitung liegt in den Händen ◆Wilh. Furtwänglers. (Das Bach-Fest in Hamburg, die Tonkünstlerversammlung in Nürnberg und das Brahms-Fest fallen somit zeitlich genau zusammen.)

Leipzig. ◆Paul Klengel hat bei Simrock wieder eine Reihe seiner anerkannt vorzüglichen Klavierbearbeitungen Brahmsscher Werke erscheinen lassen, darunter das Horn-Trio, die 3 Violinsonaten, die 2 Streichquintette, ferner für 2 Klaviere die tragische Ouvertüre und die F-Moll-Klaviersonate.

Leipzig. Die Verleger Busonis, Breitkopf & Härtel in Leipzig, haben ihr bisheriges Vertragsverhältnis zu Ferruccio Busoni erneuert, so daß auch die im jüngsten Busoni-Zyklus des Anbruch noch im Manuskript aufgeführten Werke und eine Reihe neuer Partituren im genannten Verlage erscheinen werden.



P. E. Lange-Müller,

der Nestor der dänischen Komponisten, der neulich bei seinem 70jährigen Geburtstag in Kopenhagen sehr gefeiert wurde.

Lange-Müller ist als Sohn eines hohen Beamten, Mitglieds des Reichsgerichts, auf Frederiksborg bei Kopenhagen geboren. Unter körperlicher Schwachheit, die ständig sein trauriges Los gewesen ist, leidend, schwankte er lange zwischen staatsökonomischen Studien, Gärtnerei — und Musik. Ein knappes Jahr war er Schüler des Konservatoriums (unter Gade und Hartmann), sonst ist er wesentlich Autodidakt. Sein Leben hat er ohne öffentliche Anstellung, ökonomisch unabhängig, sehr in Zurückgezogenheit geführt — oft lange Zeit auf Reisen um seiner Kunst und seiner Gesundheit willen. Obschon er viele Eindrücke aus Tirol, dem Orient und aus Spanien in musikalische Formen gekleidet hat, ist Lange-Müller doch vorzugsweise national geblieben. Seine Kunst ist nordischer Natur. Er hat 2 Symphonien, Suiten, 4 Opern, einige Kammermusik- und Klavierwerke geschrieben, ist aber vor allen Dingen Gesangskomponist. Seine umfassende Lyrik, meistens Vertonung dänischer Dichtungen, ist eigenartig, sangbar und tief poetisch empfunden. Viele seiner Lieder und Gesänge sind volkstümlich geworden. Das Lied (aus Drachmanns „Es war einmal") „Wir lieben unser Land" ist fast ein Volkslied für die Dänen.

Liegnitz. Am 30. Dezember 1920 beging der ◆Musikdirektor W. Rudnick die Feier seines 70. Geburtstages. Dem weitgeschätzten Kirchenmusiker und Komponisten zahlreicher weltlicher und geistlicher Oratorien gingen aus allen Teilen zahlreiche Glückwünsche zu.

Mainz. Aus dem Nachlasse von Rudi Stephan wird jetzt eine Reihe wertvoller Lieder im Verlage von B. Schott's Söhne erscheinen.

Meiningen. Der Meininger Landtag genehmigte den Kaufvertrag zwischen dem Meininger Hof und der meiningischen Regierung, wonach das ehemalige meiningische Hoftheater für zwei Millionen Mark in den Besitz des Staates übergeht.

Meran. Hier starb in voller geistiger und körperlicher Rüstigkeit im Alter von 85 Jahren ◆Josef Leiter, der sich als Autodidakt vom Bauernbübchen zu einem weit über die Heimatgrenzen hinaus bekannten Musiker emporgearbeitet hatte.

Weißenfels a. d. S. Zur Geburtstagsjubiläumsfeier Beethovens fand hier eine Aufführung der 9. Sinfonie des Meisters statt. Solisten waren ◆Elsa Pfeiffer-Siegel, ◆Max Steike-Schütz, ◆Kammersänger Pinks, ◆Professor Arlberg, Leipzig. Vorher wurde „Die Weihe des Hauses" gespielt. Dirigent war ◆Kapellmeister Oswald Stamm.

Wien. Ein neues Werk von ◆Josef Marx, das romantische Klavierkonzert in Es-Dur, wurde im letzten Abonnementskonzert des Wiener Konzertvereins unter Leitung ◆Ferdinand Löwes mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt. Das hochinteressante Werk, das wohl bald im Programm sämtlicher Klaviervirtuosen erscheinen wird, wurde von ◆A. Kessissoglu glänzend interpretiert und fand bei Publikum und Presse eine begeisterte Aufnahme.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

Mitteilung zum „Preisausschreiben für unsere Abonnenten“

(Siehe Heft 19—21 des Jahrgangs 87)

„LEICHTE KOMPOSITIONEN“

bis zu 40 Takten Umfang

Die Beteiligung am Wettbewerb war sehr rege; wir werden unsere Leser über Einzelheiten noch später unterrichten. Vorerst möchten wir bekanntgeben, daß wir uns dazu entschlossen haben, die Preisverteilung erst nach Anhörung unserer Leser vorzunehmen. / Wir haben zunächst durch Fachleute eine Sichtung vornehmen lassen, derzufolge wir fünf Arbeiten als Doppel-Musikbeilage ohne Nennung von Namen auch mit den z. T. darin enthaltenen Fehlern – zum Abdruck bringen. / Es haben weitere Arbeiten in engerer Wahl gestanden, doch müssen wir es uns versagen, sie gleichfalls als Musikbeilage zu veröffentlichen. – Wir stellen es aber jedem Teilnehmer am Wettbewerb anheim, den Wunsch zu äußern, seine Kompositionen auf eigene Kosten in der „Zeitschrift für Musik“ als Musikbeilage zur Veröffentlichung zu bringen. Briefliche Äußerungen hierüber müßten uns bis 15. März cr. zugestellt werden. Wir weisen ausdrücklich darauf hin, daß wir nur die absoluten Selbstkosten in Anrechnung bringen werden; die nicht unbedeutenden Nebenkosten (Geschäftsspesen) werden wir selber tragen. Im Heft vom 1. April würden wir dann eine weitere Serie veröffentlichen und die Richtlinien bekannt geben, nach welchen unsere Leser ihre Arbeit als Preisrichter versehen müßten. / Die preisgekrönten Arbeiten werden wir dann voraussichtlich in einem Sammelheft herausbringen. Die von Preisträgern verauslagten Druckkosten werden dann zurückerstattet.

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 5 | *Leipzig, Dienstag, den 1. März* | 1. Märzheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1882 Th. Kullak † / **2.** 1792 G. Rossini * / 1824 Fr. Smetana * / **3.** 1824 G. B. Viotti † / **6.** 1842 Th. Weinlig †, 1860 J. J. F. Dotzauer † / **7.** 1786 Fr. Benda † / **8.** 1714 Ph. E. Bach *; 1869 H. Berlioz † / **10.** 1832 M. Clementi †, 1870 J. Moscheles †; 1910 K. Reinecke † / **12.** 1832 Fr. Kuhlau † / **13.** 1860 Hugo Wolf * / **14.** 1804 Joh. Strauß (Vater) * / **15.** 1842 L. Cherubini †.

* AN * UNSERE LESER UND FREUNDE *

Am 1. März blickt Robert Schumanns Zeitschrift für Musik auf das erste Jahr ihres Erscheinens im Steingräber-Verlag zurück. Vor Jahresfrist noch nahe daran, vom Strudel der Zeit verschlungen zu werden, ist die Zeitschrift vom neuen Verlag trotz der steigenden Ungunst der Zeitverhältnisse mit wagemutiger Tatkraft und Arbeit über Wasser gehalten worden. Dank der Treue und Aufopferungsfreudigkeit der ständigen Mitarbeiter, insbesondere der Herren von der Schriftleitung, gelang es, die immer wieder aufs neue vom Untergange bedrohte Zeitschrift schließlich dennoch wohlbehalten durch alle Stürme und Nöte ihres Existenzkampfes hindurchzusteuern und ihr gleichzeitig in wachsendem Maße das Ansehen als vollwertiges Fachblatt zurückzugeben. Schrittweise, wie im Stellungskampf, hat sich die Zeitschrift aus sumpfiger Niederung an steilem Hang zu lichterer Höhe emporgearbeitet.

Darob erfüllt uns aufrichtige, zukunftsfrohe Genugtuung und freudiger, tief empfundener Dank. Die äußerste Kraftanspannung im kleinen Kreise des Verlags allein hätte den Erfolg, dessen wir uns freuen, nicht gebracht, wenn uns nicht so viele treue Helfer, Mitarbeiter und Werbeapostel aus allen Kreisen der Musikfreunde zur Seite gestanden hätten, so vor allem aus den Kreisen der schöpferischen Tondichter und Tonkünstler selbst, der musikalischen Schriftstellerwelt, der Fach- und Tagespresse, aus den Reihen der Leiter von Lehranstalten, Vereinen, Gesellschaften und — nicht zuletzt — aus den Reihen unserer Leser selbst. Sie alle haben ein gutes Werk getan im Dienste

der deutschen Musik, der deutschen Kultur, des Wiederaufbaues unseres Vaterlandes.

Je mehr wir uns dessen freuen, um aus dieser Freude den Mut zu weiterem Aufstieg zu schöpfen, um so schmerzlicher berührt uns auf der anderen Seite die Tatsache, daß die Not der Zeit ihren Niederschlag auch in der teilweise katastrophalen Notlage der berufensten Vertreter der deutschen Musik, insbesondere unserer schaffenden Tondichter und Tonkünstler, gefunden hat, deren schöpferischer Geist in vielfach geradezu erschütternder Weise mit der materiellen Not des Lebens ringt. — Kann es da am Jahrestag der Übernahme der Z. f. M. in den Steingräber-Verlag eine würdigere Ehrung des Begründers der Zeitschrift und zugleich ein zeitgemäßeres und ehrenvolleres Denkmal der Dankbarkeit gegenüber unseren schaffenden Künstlern geben als eine

ROBERT-SCHUMANN-STIFTUNG

zum Besten notleidender deutscher Musiker? Der Anfang ist gemacht. Der Steingräber-Verlag wird alle aus der Aufführung von Verlagswerken eingehenden Tantiemen sowie einen Teil der Auslands-Abonnements-Gebühren für die Zwecke der Stiftung flüssig machen. Einflußreiche Freunde der Zeitschrift haben freudig ihre wertvolle Hilfe zugesagt. Je eher das Hilfswerk einsetzen kann, um so besser. Deshalb ergeht an alle unsere Leser und Freunde der herzliche Appell, für das ideale Werk in weitesten Kreisen tatkräftig zu werben und selber — je nach Leistungsfähigkeit — in die Reihen der opferwilligen Spender einzutreten. Es gilt einer heiligen Ehrenpflicht zu genügen gegenüber Männern, die in gottbegnadetem Können und Schaffen ihr Bestes geben für die Aufrechterhaltung der hohen Traditionen unserer herrlichen deutschen Musik! Zuversichtlich hoffen wir, daß dieser Aufruf auch bei unseren Freunden im Ausland warmes Verständnis, lebhaften und wirksamen Widerhall finden wird. Wenn irgendwo, so können In- und Ausland, dessen Unterstützung in dieser Zeit uns doppelt wertvoll ist, im Reiche der Musik sich in idealer Hilfsgemeinschaft die Hände reichen.

Spenden können jetzt schon eingezahlt werden bei der Deutschen Bank in Leipzig oder deren Postscheckkonto Leipzig Nr. 4200 mit der Bezeichnung Steingräber-Verlag. Separatkonto: Robert-Schumann-Stiftung. Quittung erfolgt in der Z. f. M.

Vorschläge für die Satzungen der Stiftung sind dringend erwünscht.

Möge dem schönen Werk reichster Erfolg beschieden sein!

Leipzig / 1. März 1921

DER HERAUSGEBER UND VERLEGER

Filialen der Deutschen Bank befinden sich in fast allen größeren Städten Deutschlands. Außerdem wird jede andere Bankstelle gerne bereit sein, Einzahlungen zwecks Überweisung an die Deutsche Bank in Leipzig entgegen zu nehmen; sie können aber auch durch Postanweisung direkt an die Deutsche Bank Leipzig erfolgen.

Musiker und Messe

Von Gustav Groschwitz

Die stets wachsende Beschickung der Messe ergibt die Notwendigkeit, verwandte Industriezweige in übersichtliche Teilausstellungen zu gruppieren. Dadurch wird dem Interessenten und Käufer kostbare Zeit erspart und dem Aussteller die erwünschte Gelegenheit geboten, Spezialitäten und wichtige Neuheiten im Rahmen einer großen Einheit ins rechte Licht zu stellen. In dieser Hinsicht gewinnt auch die Ausstellung des Buchgewerbes, mit ihrer an dieser Stelle besonders interessierenden Abteilung für Musik, in erfreulichem Maße immer mehr an Bedeutung. Um den so lang unterbundenen Verkehr mit dem Auslande nach Möglichkeit wieder zu beleben, ließ man bereits im vergangenen Jahre auf der Frankfurter Messe eine kleine Weltausstellung auf diesem Gebiet „Das deutsche Buch" erstehen, bei der ja auch die Musik eine besondere Rolle spielte oder spielen sollte. Trotzdem diese Ausstellung, wie alle großen, noch in der Entwicklung begriffenen Meßunternehmungen den Stempel der Übereilung und Unvollständigkeit trug, wies sie doch auf Deutschlands Führung und die so oft neidisch kritisierte und angezweifelte Bedeutung seiner geistigen Produkte deutlich hin. Mögen dieser Tat nun auch auf der Leipziger Messe entsprechende folgen; in der Zentrale des deutschen Buch- und Musikalienhandels dürfte dies nicht schwer fallen. Es ist erstaunlich, wie der Musikalienhandel seinen Versäumnissen trotz der bekannten Herstellungsschwierigkeiten nachkommt und besonders der Herstellung neuer Werke gerecht zu werden sucht.

Angesichts des sich zur Zeit vollziehenden Aufschwunges unseres Wirtschaftslebens, besonders im Musikalienhandel, drängen sich unwillkürlich die Fragen auf: Wie steht der Musiker dieser Neuaufrichtung gegenüber? Fallen ihm denn dabei nicht auch, wie jedem anderen Berufsausübenden, wichtige Aufgaben zu? Und wie kann er, der immer noch am meisten Leidende, mitarbeiten und seine Verhältnisse zu bessern versuchen? Soll die durch den Versailler Vertrag entstandene Not noch nicht groß genug sein, die Vergewaltigung der deutschen Industrie, die durch große Konkurrenzunternehmungen des feindlichen Auslands eingetretene Schädigung des Musikalienhandels noch nicht bekannt genug sein, um den Musiker endlich aus seiner Eigenbrödelei und Rückständigkeit aufzuwecken, ihm mehr Wirklichkeitssinn einzuflößen und Möglichkeiten zur Mitarbeit finden zu lassen? Oder will er als einziger auch bei der großen Wiedergeburt abseits stehen? Soll er, dessen geistiges Produkt im Handel und als Kulturfaktor eine so große Rolle spielt, wirklich kein Interesse daran haben, was aus seiner Kopf- und Händearbeit in der Welt wird, ihm wirklich keine Mittel zu Gebote stehen, fördernd zu helfen und mitzuarbeiten? Mit diesen Fragen tauchen auch wieder die altbekannten Fehler der Berufsmusiker auf, ganz gleich, ob Schaffende, Konzertierende oder Unterrichtende, sie kranken alle daran: der Mangel an Organisationsgefühl, die vielbesprochene und zum größten Teil selbstverschuldete Stellung dem Verlag gegenüber und die Interesselosigkeit am Musikalienhandel. Nicht nur einzelne, sondern die große Masse der Berufsmusiker muß zu der Einsicht gelangen, daß es neben der Tradition noch einen Fortschritt auf ihren Gebieten gibt, daß ein Stehenbleiben einen Rückschritt bedeutet. Man sollte meinen, daß die am meisten leidenden freien Berufe und vornehmlich die Musiker sich mit allen Kräften bemüßigt fühlen sollten, das Versäumte nachzuholen. Gewiß arbeiten die umsichtigen unter ihnen unermüdlich, die Berufsmusiker zusammenzuschließen, Organisationen zu schaffen, um die Standes- und wirtschaftlichen Interessen gemeinsam und ordnungsgemäß vertreten und heben zu können. Es geht jedoch nur sehr langsam vorwärts, und die Eingeweihten wissen, welche Hindernisse die längst überlebten Gewohnheiten des vielgeliebten Einsiedlerlebens bieten, und unter welch schwierigen Umständen ein schon von vielen, auch berufenen Stellen, für aussichtslos erklärtes Vorwärtskommen zustande zu bringen ist. Aber ungeachtet dieser Tatsachen ist es höchste Zeit, Berufsinteressen und Möglichkeit seiner Mitarbeit auf die großen Fragen, welche während der Messe heute jeden Produzierenden im Bann halten, einzustellen. Es wird dem Musiker schnell einleuchten, daß diese Ausstellungen nicht nur als rein geschäftliche Angelegenheit anzusehen sind, sondern daß diese für ihn auch eine Quelle neuen Wissens sind und sich ihm hier reichlich Gelegenheit für seine weitere Entwicklung und Ausbildung bietet. Er wird sich seiner Rückständigkeit voll bewußt werden, wenn er von der gedankenlosen Gewohnheit, sich mit einer neuen Katalogzeile oder dem flüchtigen Rat des Musikalienhändlers zu begnügen, abweicht und selbst sehen, vergleichen und lernen kann. Erst die Betrachtung des Gegenstandes und die persönliche Einsicht in alles, was Verlag und Musikalienhandel zur Schau stellt, verschafft bleibende und orientierende Eindrücke. Für jeden Berufsmusiker und Musikausübenden gibt es da eine Menge lehrreicher und interessanter Dinge, die ihn speziell angehen, zumal die Verleger heute nicht mehr in der Lage sein können, die Interessenten mit Aus-

wahlsendungen und Freiexemplaren zu bedienen, wie das früher üblich war. Für den Musiklehrenden, der sich bekannterweise nur sehr schwer und sehr langsam den Neuheiten auf seinem Gebiet zuwendet, ist es unerläßlich notwendig, ja Pflicht, sich mit den Neuheiten und verbesserten Neuauflagen, ebenso mit den darin aufgenommenen Errungenschaften der Musikforschung und der pädagogischen Fortschritte bekannt zu machen, sie zu vergleichen und in sich aufzunehmen — mit einem Wort, weiter zu lernen und weiter zu streben. Welch ersprießliche Arbeit kann er durch Empfehlungen und Einführung neuer Unterrichtswerke leisten. Wie fördernd kann diese gemeinsame Arbeit mit dem Verlag der guten Musik sein. Welch reiche Erfahrungen und Anregungen kann der Bearbeiter und Musikwissenschaftler durch Kenntnisnahme von Absatz, Nachfrage und Geschmacksrichtungen in sich aufnehmen. Und auch der konzertierende Musiker kann eine von neuen und fortschrittlichen Gesichtspunkten ausgehende Übersicht gewinnen über das, was in Zukunft auf dem Repertoir eine Rolle spielen will.

Der bisherige Mangel solcher Mitarbeit durch Berufs- und praktische Musiker ist mit schuld daran, daß die Schundliteratur sich immer breiter macht und sich en masse von selbst absetzt, während die gute und wertvolle Musikliteratur nur eine sehr erschwerte Verbreitungsmöglichkeit hat. Ist es nicht kennzeichnend für die Passivität des Musikgebildeten, daß für „die seichten Produkte der sogenannten leichten Muse“ unbesehen jeder Preis gezahlt wird, während der Käufer bei Anschaffung der notwendigen Unterrichtswerke und Unterhaltungsmusik, besonders bei Anschaffung der Klassiker, über den ihm zu hoch erscheinenden Preis (der in Wirklichkeit der niedrigste ist) mit sich zu Rate gehen muß? Ein Eingreifen, Mitarbeiten und Aufklären von Seiten der berufensten Fachleute, der Musiker selbst, ist hier unerläßlich notwendig und Pflicht geworden.

Diese gemeinsame praktische Arbeit zwischen Musiker und Verlag würde nicht nur jede Spannung zwischen beiden von selbst schwinden lassen, sie wäre vor allem dazu berufen, durch neue Anregungen und Verdienstmöglichkeiten für beide Teile fruchtbringend und fortschrittlich zu wirken.

Einen begrüßenswerten Fortschritt in dieser Hinsicht zeigt auf der diesmaligen Leipziger Messe der junge Leipziger Tonkünstlerverein, der in einem seiner neueingerichteten Meßkonzerte mit einem umfangreichen Programm „Werke aus Leipziger Verlagen“ an die Öffentlichkeit tritt. Mögen diese fördernden Bestrebungen, die das allgemeine Interesse verdienen, sich mit der Zeit immer mehr ausbauen, — mögen auch andere deutsche Musikorganisationen sich an der wichtigen Arbeit des praktischen Musikers auf der Messe beteiligen und sich zu Kongressen zusammenfinden, deren Beschlüsse und Ergebnisse für den Absatz und die Verbreitung der Werke des Musikalienhandels von großem Nutzen sein können. Dann wird gewiß der Segen dieser gemeinsamen Arbeit im Dienste einer großen deutschen Sache nicht ausbleiben.

Die Bugramesse.

Von Wilhelm Eule

Leipzig ist die Stadt der Messen und der Bücher und gleich bedeutsam für das wirtschaftliche wie geistige Leben Deutschlands. In Zeiten kulturellen Rückschlags, wie wir sie jetzt erleben, wird man nur allzu leicht versucht sein, das Schwergewicht auf volkswirtschaftliche Werte zu legen. Daß aber Messen und Buch- und Musikalienhandel eine unlösbare Einheit bilden, lehrt ein kurzer Rückblick auf die Geschichte der Leipziger und Frankfurter Messen.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war Frankfurt a. M. der erste buchhändlerische Meßplatz Deutschlands. Als solcher erfreute er sich des besten Zuspruchs bei den in- und ausländischen Buchhändlern. In einer eigens dazu bestimmten Straße, der „Buchgasse“, vollzog sich der Meßbuchhandel, zu dem sich auch die namhaftesten Schriftsteller einzustellen pflegten. Dem Buchhandel hat es die Mainstadt zu verdanken, daß sie lange Zeit einen bestimmenden Einfluß auf die geistige und sittliche Kultur der deutschen Nation ausübte. Zensurplackereien bereiteten jedoch in der Zeit der Glaubenskämpfe dem Frankfurter Buchhandel viel Schwierigkeiten. Ihnen zu entgehen, verzogen sich die Buchhändler nach dem aufstrebenden und freiheitlicheren Leipzig. 1746 brachen die Leipziger Buchhändler jede Verbindung mit der Frankfurter Messe ab, und bereits am Ende desselben Jahrhunderts rühmt man den Leipziger Messen nach, daß sie den Mittelpunkt des deutschen Buchhandels darstellten.

Gefördert wurde dieser rasche Aufschwung zum buchhändlerischen Zentralpunkt noch durch den Umstand, daß sich im Gegensatz zu Frankfurt der Leipziger Platzbuchhandel zugleich mit dem Meßbuchhandel entwickelte. Dies war nur möglich durch eine Reihe hervorragender Buchdrucker, die in Leipzig bald nach der Erfindung der Buchdruckerkunst ihr Handwerk ausübten; es sei nur an Kunz Kachelofen, Valentin Schumann und Melchior Lotter erinnert. Mit Gutenberg selbst trat die Leipziger Messe durch dessen Genossen Fust

und Schöffer in Berührung. Der Geschäftsbereich des Leipziger Meßbuchhandels erstreckte sich neben den zum engeren Leipziger Meßbezirk gehörenden Städten im Osten bis nach Glogau, Breslau, Krakau, Prag und Danzig; im Westen bis nach Frankfurt a. M., Mainz, Köln, Straßburg, Freiburg i. B. und Basel. Mit den durch Buchdruck und Buchhandel gleich wichtigen Städten Augsburg und Nürnberg stand die Leipziger Messe in engster Fühlungnahme. Es zeugt von dem umfangreichen Geschäft des Leipziger Meßbuchhandels, daß bereits zur Michaelismesse 1594 der erste Meßkatalog erschien.

In diesen Anfängen des Leipziger Meßbuchhandels liegt auch schon der Keim des Kommissionsbuchhandels, dem Leipzig in der Gegenwart seine führende Stellung im Buch- und Musikalienhandel mit zu verdanken hat. Infolge der in jenen Zeiten noch primitiven Verkehrsverhältnisse taten es die auswärtigen Buchhändler den übrigen Kaufleuten gleich, indem sie nicht verkaufte Waren bis zur nächsten Messe auf dem Meßplatze niederlegten. Die Verwaltung und Auslieferung dieser Läger war ein Hauptstück des Kommissionsgeschäfts. Zu dieser buchhändlerischen Vertretung auf der Leipziger Messe kam gegen Ende des 17. Jahrhunderts noch das Konditionsgeschäft, dessen Zweck es ist, dem Sortimenter vom Verleger ohne sofortige Zahlung und mit dem Recht der Rückgabe bis zu einem bestimmten Termin Bücher zu überlassen. Der Zeitpunkt für die Rückgabe der konditionsweise überlassenen und nicht abgesetzten Bücher war die nächste Messe. Das Konditionsgeschäft und die sonstigen fortschreitenden Betriebsformen innerhalb des Buchhandels, wie sie in der Neuzeit im Börsenverein der Deutschen Buchhändler mit dem Sitz in Leipzig einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, waren indes die Ursache, daß die Meßtermine und damit zugleich der Meßbuchhandel immer mehr an Bedeutung einbüßten. Als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts wichtige Teile von der altberühmten Leipziger Messe abzubröckeln begannen und als vor allen Dingen aus den Warenmessen die Mustermessen sich heranbildeten, ging ihnen auch der Buchhandel verloren.

Jahrzehntelang hat man danach von Beziehungen des Buch- und Musikalienhandels zur Leipziger Messe recht eigentlich nicht reden können. Erst seitdem mit Ablauf des Weltkrieges der Meßgedanke in eine neue Entwicklungsphase eingetreten ist, knüpft sich zwischen Messe und Buchhandel wieder ein enges Band. Frankfurt a. M. trat wieder in die Reihe der führenden Meßstädte, und die gegenwärtigen Messen der alten Kaiserstadt wußten es nicht zum mindesten durch die mit ihnen verknüpfte Ausstellung „Das deutsche Buch“ zu Ansehen und gedeihlicher Entfaltung zu bringen. Aber auch Leipzig war inzwischen nicht müde geworden, dem Buche Meßgeltung zu verschaffen. Unter dem Namen „B u g r a - m e s s e“ veranstaltet der deutsche Buchgewerbeverein jedesmal zu den Leipziger Frühjahrs- und Herbstmessen eine Schau, die alles das in sich vereinigt, was die graphische Industrie und der Buch- und Musikalienhandel an technischen Vervollkommnungen und Neuerscheinungen auf den Markt zu bringen hat. Denn wie in Leipzig der Musikalienverlag ein Miniaturausschnitt der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik, die im Jahre 1914 in Leipzig stattgefunden hat.

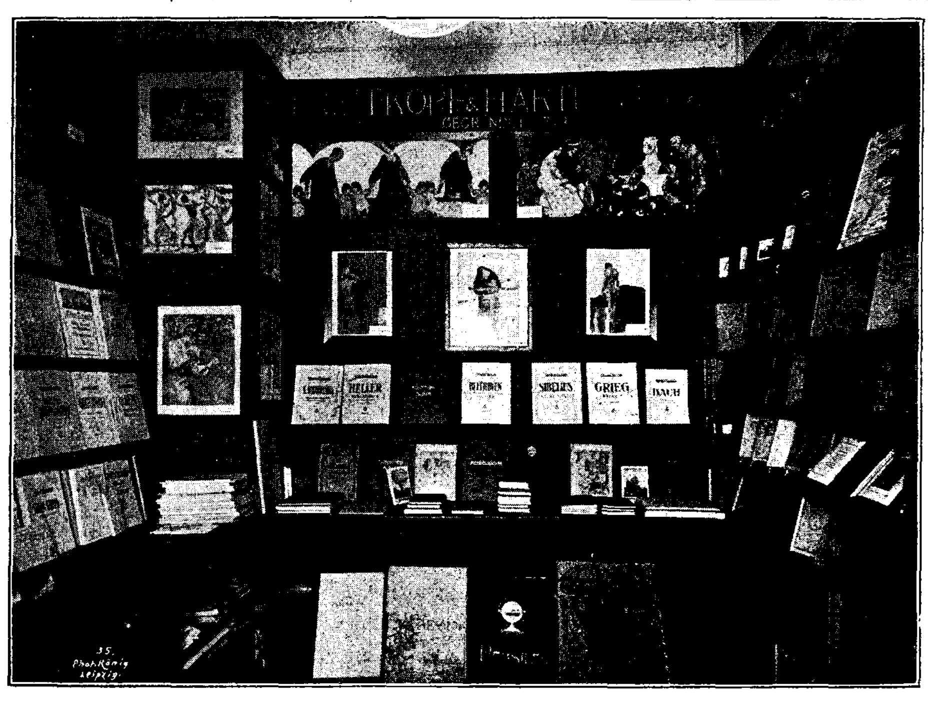


Steingräber-Koje

Die „Bugra“ ist nun der Teil der Leipziger Messe, der für den Musiker unmittelbares Interesse hat. Denn wie in Leipzig der Musikalienverlag und -druck in vorderster Reihe steht, so ist auch die Bugramesse der Niederschlag der maßgeblichen Musikliteratur geworden. Stattlich ist die Reihe der Verleger, die sich in bunter Reihenfolge mit den übrigen Vertretern des deutschsprachlichen Verlagtums durch die Leipziger Messe an die große Öffentlichkeit wenden. Wir erwähnen von der Herbstmesse 1920 folgende Firmen:

Oscar Brandstetter, Leipzig; Breitkopf & Härtel, Leipzig; Drei Masken-Verlag, Berlin; Heinrichshofens Verlag, Magdeburg; Hug & Co., Leipzig; C. F. Kahnt, Leipzig; Fr. Kistner, Leipzig; C. A. Klemm, Leipzig; F. E. C. Leuckart, Leipzig; C. G. Röder, G. m. b. H., Leipzig; Schlesingersche Musikhandlung, Berlin; Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig; Steingräber-Verlag, Leipzig (Verlag der Zeitschrift für Musik) u. a. m.

Schon ein flüchtiger Blick auf diese Verlegergruppe der „Bugra“ muß es jedermann klar machen, welch ungeheure Bedeutung die Leipziger Messe



Koje von Breitkopf & Härtel

für die musikaliche Welt gewonnen hat. Jeder Musikverlag wird natürlich bestrebt sein, die letzten und besten Erzeugnisse zur Ausstellung zu bringen. Geistige und technische Produkte, verbunden durch organisatorische Errungenschaften, veranschaulichen den gegenwärtigen Stand des Musikverlages und des Musikalienhandels. Wie im großen allumfassenden Sinne die Leipziger Messe den volkswirtschaftlichen Kreislauf ganzer Völker zu beeinflussen vermag, so wird die „Bugra" dem Musiker zu einem Regulator seiner wirtschaftlichen Interessen, ein Umstand, der zumal in der nachnovemberlichen Zeit, wo Existenzfragen zu einem nicht unerheblichen Teil auch Lohn- und Brotfragen sind, gar nicht hoch genug bewertet werden kann. Daß die „Bugra" neben den materiellen auch ideelle Momente ins Treffen zu führen vermag, dafür bietet schon Leipzig als die Stadt des Musikaliendrucks und -verlags par excellence die beste Gewähr. Wenn man ferner berücksichtigt, das die „Bugramesse" ja erst jüngeren Datums ist und in mancherlei Hinsicht noch in den Kinderschuhen steckt, so ist das ein Fingerzeig mehr, der Leipziger Messe, insonderheit ihrer Musikalienschau auf der „Bugra" jetzt und künftig die größte Beachtung zu schenken.

Die bevorstehende Leipziger **Frühjahrsmesse** wird allen Zersplitterungsversuchen zum Trotz als die große deutsche Einheitsmesse gelten können. Ungehindert durch diese Zentralisationsarbeit hat das Meßamt der Leipziger Mustermessen jedoch sein Hauptaugenmerk auf den weiteren Ausbau der einzelnen Branchen gerichtet. Auch im Bereich der „Bugra" ist praktische Reformarbeit geleistet und weniger Bewährtes durch Neuordnungen ersetzt worden. Nicht zuletzt geht ja auch das Bestreben des in Leipzig ansässigen Buch- und Musikalienhandels darauf hinaus, die „Bugra" zu einer immer vollkommeneren Institution verlagstechnischen Unternehmergeistes heranzubilden. So gerüstet, heißt die Leipziger Bugramesse auch im Frühjahr 1921 Freunde und Förderer der Musik hochgemutet willkommen!

Das musikalische Ausland und die Leipziger Messe

Von Dr. Adolf Aber

Der Ausländer findet auf der Leipziger Messe so ziemlich alles, was irgendwie begehrenswert ist; nur der musikalische Ausländer wird sie enttäuscht verlassen. Es ist nötig, das Bekenntnis dieser Tatsache in aller Klarheit und ohne Verschleierung an den Beginn dieser Ausführungen zu stellen. Denn nur aus einem nicht selbstträgerischen Erkennen dieses schweren Mangels kann eine Besserung der Lage entstehen. Es wäre mir lieber, diese Zeilen mit einer rühmenden Aufzählung alles dessen füllen zu können, was die Messe in musikalischer Beziehung zu bieten hat, als mit Klagen über ungezählte Unterlassungssünden.

Da ist zunächst die **Ausstellung der Musikalien**. Das Meßadreßbuch nennt zwar eine stattliche Anzahl von musikalischen Verlagsfirmen des ganzen Reiches, die in der Bugramesse ausgestellt haben. Aber wer erwartet, da eine einheitliche Ausstellung zu finden, der irrt. Eine ganze Anzahl bedeutender Verlage haben bisher überhaupt nicht ausgestellt; darunter **André**,

Bote & Bock, Litolff, Peters, Otto und Robert Forberg, Tonger, Cranz, Eulenburg und die gerade für Neuerscheinungen außerordentlich wichtige Universal-Edition. Zudem findet man auf der Bugramesse Bücher und Musikalien bunt durcheinander gewirbelt. Von einem einheitlichen Überblick über die Produktion kann gar keine Rede sein. Man kann sich nun freilich jederzeit auf den Standpunkt stellen, daß schließlich die Musikindustrie eine Industrie wie jede andere ist, und kann es für unmöglich erklären, daß hier einmal der übliche Konkurrenzstandpunkt aufgegeben wird zugunsten einer einheitlichen, nach ganz anderen Gesichtspunkten zusammengestellten Ausstellung. Ein solcher Standpunkt ist aber gerade mit Rücksicht auf das Ausland kaum haltbar. Denn in fast allen anderen Industrien liegt der Fall so, daß das Ausland als Konkurrenz auftritt und nichts absolut Neues findet. Es kann den gleichen Artikel bei verschiedenen Industriellen kaufen, und infolgedessen wäre eine gemeinsame Ausstellung gleicher Waren geradezu geschäftserschwerend. Ganz anders liegen die Dinge im Buch- und Musikalienhandel. Hier ist jedes Buch und jedes musikalische Werk, im besonderen jede Neuerscheinung, nur bei einem Verlag zu kaufen. Eine gemeinsame Ausstellung aller dieser Neuerscheinungen (getrennt nach Büchern und Musikalien) wäre darum vom geschäftlichen Standpunkt völlig unbedenklich. Kulturell aber wäre sie von geradezu unschätzbarem Wert. Sie würde dann wirklich ein klares und in wenigen Tagen vollkommen zu überblickendes Bild der gesamten deutschen zeitgenössischen Produktion bieten. Es ist ein schwerer Mangel der Messe, daß bisher diese Einheitlichkeit der Musikalienausstellung nicht erreicht ist. Es wäre für das Meßamt eine dankbare Aufgabe, mit einer entsprechenden Anregung an die Verlage heranzutreten.

Eine solche einheitliche Musikalienausstellung, die in sich am zweckmäßigsten nach Gattungen (Chormusik, Lieder, Orchesterwerke, Bühnenwerke, Kammermusik) zu gliedern wäre, könnte aber erst den Grundstock bilden zu dem, was die Messe den Ausländern in musikalischer Beziehung bieten müßte. Wenigstens ebenso wichtig wären weiterhin musikalische Aufführungen aller Art. Damit ist es zurzeit ganz traurig bestellt. In der Oper hat man den ganzen Betrieb zur Messezeit so eingerichtet, daß vor allem Geld in die durch ein Millionendefizit geschwächte Kasse kommt. Daran ist weniger die Opernleitung schuld (obwohl sie bei energischem Auftreten auch manches hätte erreichen können), als vielmehr das Meßamt, das alle Fremdenvorstellungen nach dem üblichen großstädtischen Starprinzip einrichtet und wohl überhaupt noch nicht daran gedacht hat, daß gerade mit Rücksicht auf die anwesenden musikalischen Ausländer diese Meßvorstellungen einen kulturellen Wert besitzen müßten. Auch das übliche Gewandhauskonzert bewegt sich, was die Spielfolge anbetrifft, in der Regel in durchaus alltäglichen Bahnen. Andere musikalische Veranstaltungen können in Leipzig zur Messezeit überhaupt nicht stattfinden, da die wichtigsten Säle außerhalb des Gewandhauses, der Kaufhaussaal, die Alberthalle und der große Festsaal des Zoologischen Gartens, durch Meßausstellungen oder Kino belegt sind. Ein wie großer kultureller Schaden aus diesen Verhältnissen erwächst, wird ohne weiteres klar bei der Überlegung, daß Hunderte von Ausländern sich überhaupt nur während der Leipziger Messe in Deutschland aufhalten und also nur in diesen Tagen Gelegenheit haben, deutsche zeitgenössische Musik zu hören.

Wie ist diesem Übelstande abzuhelfen? Zunächst einmal dadurch, daß irgendwie Säle für musikalische Darbietungen freigemacht werden. Ob das Gewandhaus jemals von seinem „Nimbusstandpunkt" weichen wird, ist ungewiß. Es scheint vorläufig wenigstens nicht so. Das Meßamt hätte also die Pflicht, andere Säle freizumachen. Das kann entweder so geschehen, daß die obenerwähnten Konzertsäle (Kaufhaus und Zoo) von Ausstellungen freibleiben, oder daß neue Räume geschaffen werden. Es ist jetzt in Leipzig viel die Rede von großzügigen neuen Meßbauten. Wird man dabei daran denken, daß hier der geeignete Augenblick wäre, einen neuen Konzertsaal zu bauen? Die Zahl der Orchesterkonzerte in Leipzig ist ständig im Wachsen begriffen. Drei Gesellschaften („Leipziger Konzertverein", „Gesellschaft der Musikfreunde" und „Philharmonische Gesellschaft") veranstalten Anrechtskonzerte. Sie alle sind auf akustisch minderwertige Räume angewiesen: Sie alle würden einen solchen Saalneubau freudig begrüßen und durch Übernahme des Raumes für eine ganze Anzahl Abende im Jahr die Verzinsung des darin investierten Kapitals sicherstellen.

Zur Messe aber könnten moderne Musikfeste stattfinden und dem auf der Messe vertretenen Ausland ein Bild davon geben, auf welcher Stufe, man darf getrost sagen, auf wie hoher Stufe unser Musikleben trotz des verlorenen Krieges und trotz aller Mängel im einzelnen (wie etwa des fabrikmäßigen Massenbetriebes im großstädtischen Konzertwesen) noch immer steht.

Diesen kulturellen Ausbau der Leipziger Messe mit allen Kräften zu fördern, erscheint mir als die wichtigste und lohnendste Aufgabe aller beteiligten Personen und Körperschaften. Erst wenn dieser Ausbau ganz beträchtlich gefördert ist, kann davon die Rede sein, daß das Ausland durch die Leipziger Messe musikalische Anregungen von irgendwelcher Bedeutung empfängt.

MUSIKALISCHE VERANSTALTUNGEN

FÜR DIE TEILNEHMER DER FRÜHJAHRSMESSE VOM 5.—12. MÄRZ 1921

THEATER

Meß-Spiele / In dem sehr sorgfältig aufgestellten Spielplan der Leipziger Städtischen Theater sind wieder Meßfestspiele mit auswärtigen Gästen im Neuen Theater vorgesehen, welche am Sonntag, den 6. und Mittwoch den 9. März in dem aus diesem Anlaß festlich erleuchteten Hause zu erhöhten Preisen stattfinden werden. — Die Vorstellungen sind in erster Linie für die auswärtigen Meßbesucher bestimmt.

Folgende Opern gelangen im NEUEN THEATER (Augustusplatz) zur Aufführung:

Sonnabend, den 5. März: **I. Meßspiel „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg"**. Gr. romant. Oper in 3 Akten v. R. Wagner.
Sonntag, den 6 März: **II. Meßspiel** (Gastspiel): **„Tristan und Isolde"**. Handlung in 3 Aufz. v. R. Wagner. **Gäste:** Paula Windhäuser v. d. Staatsoper Wien (Isolde), Kammersänger Jacques Urlus v. d. Metropolitan Opera, Neuyork (Tristan), Kammersänger Herm. Weil v. d. Metropolitan Opera, Neuyork (Kurwenal).
Montag, den 7. März: **III. Meßspiel** (in neuer Inszenierung und Ausstattung): **„Oberon"**. Romant. Oper in 4 Akten. Dichtung v. J. Planché. Auf Grundlage des von Theodor Hell aus dem Englischen übertragenen Buches für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Dr. Franz Grandaur. Musik von C. M. von Weber, neu hinzugekommene Rezitative von Franz Wüllner.
Dienstag, den 8. März: **IV. Meßspiel: „Fidelio"** (in neuer dekorativer Ausstattung). Oper in 2 Akten. Dichtung von Sonnleithner u. Treitschke. Musik von Ludwig van Beethoven.
Mittwoch, den 9. März: **V. Meßspiel** (Gastspiel): **„Othello"**. Oper in 4 Akten von Guiseppe Verdi, Text nach Shakespeares Trauerspiel von Arrigo Boito. Für die deutsche Bühne übertragen von Max Kalbeck. (Keine Ouvertüre) **Gäste:** Kammersänger Jacques Urlus v. d. Metropolitan Opera, Neuyork (Othello), Herm. Wiedemann v. d. Staatsoper Wien (Jago).
Donnerstag, den 10. März: **VI. Meßspiel: „Madame Butterfly"** (Die kleine Frau Schmetterling). Oper in 3 Akten, nach J. L. Long und D. Belasco von L. Illica u. G. Giacoso, deutsch von Alfred Brüggemann. Musik von Giacomo Puccini (Ohne Ouvertüre).
Freitag, den 11. März: **VII. Meßspiel: „Die Walküre"**. In 3 Aufzügen von Richard Wagner.

PREISE DER PLÄTZE EINSCHLIESSLICH VORMERKGEBÜHR:

Bühnenlauben (Saal, Balkon)	M. 53.—*	M. 43.—	I. Saalplatz . .	M. 53.—*	M. 43.—	Bühnenlauben, I. Rang.	M. 43.—*	M. 25.—
Mittelbalkon, vord. Reihen . .	M. 53.—*	M. 43.—	II Saalplatz .	M. 48.—*	M. 35.—	Saallauben.	M. 43.—*	M. 28.—
Mittelbalkon, mittl. Reihen . .	M. 53.—*	M 43.—	Balkonlauben	M 48.—*	M. 33.—	II. Rang, Mittelplatz	M. 33.—*	M. 23.—
Seitenbalkon	M 53.—*	M. 43 —	Amphitheater	M. 43.—*	M. 28.—	III Saalplatz 1.—3 Reihe . . .	M. 43.—*	M. 28.—
Mittelbalkon, hintere Reihen	M. 43.—*	M. 28.—	I. Rang Laube	M. 43.—*	M. 28.—	IV. Saalplatz u. II. Rang, Seite	M. 28.—*	M. 18.—

Die Preise mit * verstehen sich für Sonntag, den 6. und Mittwoch, den 9. März, die anderen für die übrigen Tage.

ORCHESTER-KONZERTE

Gewandhaus-Sonder-Konzert. Der Rat der Stadt Leipzig u. die Direktion des Gewandhauses haben sich in entgegenkommender Weise bereit erklärt, am Dienstag, den 8. März, abends 8 Uhr ein Sonderkonzert für die von auswärts kommenden Meßbesucher mit dem weltberühmten Leipziger Gewandhaus-Orchester unter Leitung des Geheimrats Prof. Dr. Nikisch zu veranstalten. Die Eintrittskarte kostet 25.— M. einschl. Garderobe u. Programm. Für Herren ist dunkler Anzug erwünscht. Es wird darauf hingewiesen, daß Zuspätkommende erst nach Beendigung eines Vortragstückes eingelassen werden.

Konzert des Leipziger Philharmonischen Orchesters Am Montag den 7. März, abends 8 Uhr, veranstaltet das Leipziger Philharmonische Orchester im großen Festsaale des Zentraltheaters (Gottschedstr.) ein Sinfonie-Konzert. Solist: Prof. Arthur Schreiber, Würzburg (Viola). Leitung: Kapellmeister Hans L'hermet. Eintrittskarten 15.-, 12.-, 10.- und 8.- M.

Konzert des Leipziger Tonkünstler-Vereins. Für Freitag, den 11. März, abends 8 Uhr, ist im großen Festsaale des Zentral-Theaters (Gottschedstraße) ein Orchester-Konzert geplant. Mitwirkende: Fräulein Milda Hornickel (Sopran), Professor Paul Graener, Otto Weinreich (Klavier) und das Leipziger Philharmonische Orchester unter Leitung von Kapellmeister Hans L'hermet. Eintrittspreise 18.—, 14.40, 12.— und 9.60 M.

KAMMERMUSIK-ABENDE

Kammermusik-Abend des Gewandhaus-Quartetts. Am Montag, den 7. März, abends 8 Uhr, wird im kleinen Saal des Gewandhauses ein Kammermusik-Abend mit dem berühmten Leipziger Gewandhaus-Quartett, bestehend aus den Herren Konzertmeistern Wollgandt, Wolschke, (Violine), Herrmann (Viola) und Professor Klengel (Cello), abgehalten. Die Eintrittskarten hierzu kosten 14.- M. bezw. 7.- M. einschl. Garderobe und Programm. Pünktliches Erscheinen ist unbedingt erforderlich.

Kammermusik-Abende des Leipziger Tonkünstler-Vereins. Am Montag, den 7. März und am Mittwoch, den 9. März, abends 8 Uhr, finden im Saale der Loge Minerva, Weststraße 1, Kammermusik-Abende statt. Mitwirkende: Frau Ilse Helling-Rosenthal (Sopran), Dr. Wolfgang Rosenthal (Bariton), Professor Fritz von Bose (Klavier) und Walter Davisson (Violine). Eintrittspreis 12.— M.

Solisten-Konzert. Die Konzertdirektion Reinhold Schubert hat für Sonntag, den 6. März, abends 7 Uhr, im Konzert-Saal des Konservatoriums (Grassistraße 8), ein Solisten-Konzert in Aussicht genommen. Mitwirkende: Fräulein Emmi Streng vom Stadttheater Leipzig (Sopran), Konzertmeister Hugo Hamann vom Gewandhausorchester (Violine) und Hermann Kögler (Klavier). Saalplätze 12.—, 9.60, 7.20 und 6.— M.; Balkonplätze 9.60, 7.20 und 6.— M.

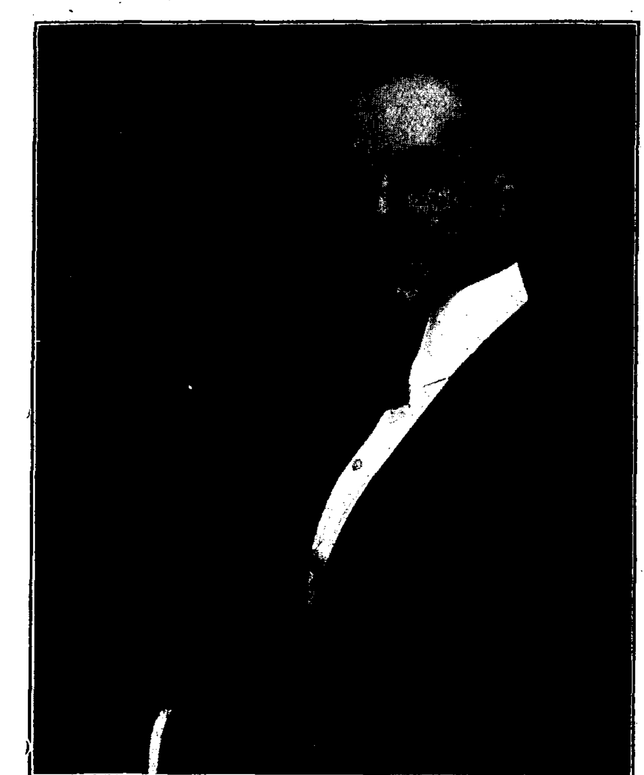
Motette. Am Mittwoch, den 9. März, nachmittags 2 Uhr, wird in der Thomas-Kirche die Meß-Motette unter Mitwirkung des ausgezeichneten Thomaner-Chores stattfinden. Bevorzugte Plätze sind gegen eine Gebühr von 2.— M. den Meßbesuchern vorbehalten. Im übrigen ist der Eintritt frei.

Konzerte der Leipziger Singakademie (Gegr. 1802). Am Dienstag, den 8. und Mittwoch den 9. März 1921, abends 1/2 8 Uhr findet in der Thomaskirche je eine Aufführung: »Gustav Adolf«, großes Oratorium für drei Einzelstimmen (Alt, Tenor, Bariton), gemischten Chor und Orchester von Max Bruch statt. Mitwirkende: Fräulein Lucie Leonhardt (Alt), Leipzig, Herr Kammersänger Emil Pinks (Tenor), Leipzig, Herr Kammersänger Alfred Otto (Bariton), Dresden. Leitung: Prof. Gustav Wohlgemuth. Eintrittskarten zu 13.—, 11.80 u. 10.60 M.

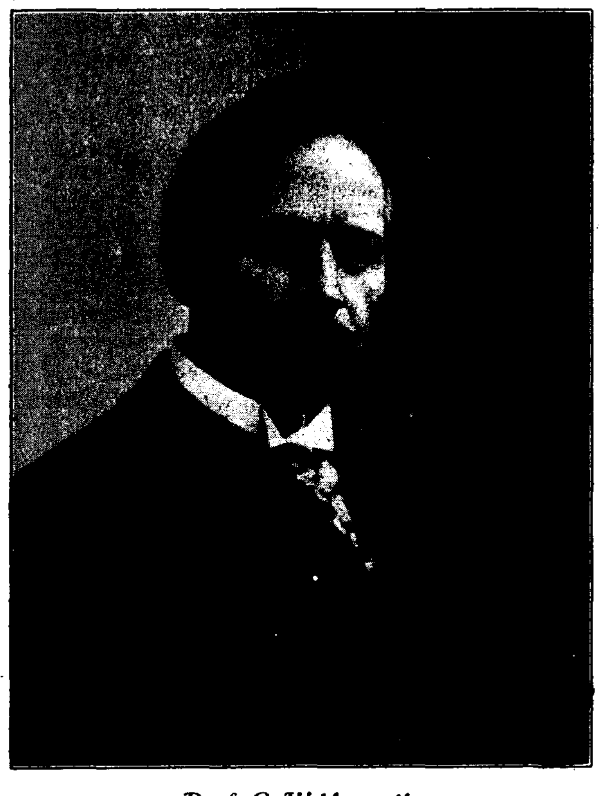
Konzert im Völkerschlachtdenkmal. Vom Sonntag, den 6. bis Donnerstag, den 10. März werden täglich 4[30] nachmittags besondere Gesangsaufführungen im Völkerschlacht-Denkmal vom Domchor zu Leipzig veranstaltet werden. Die Eintrittskarte einschl. Gebühr für die Besichtigung des Denkmals kostet 5.— M.



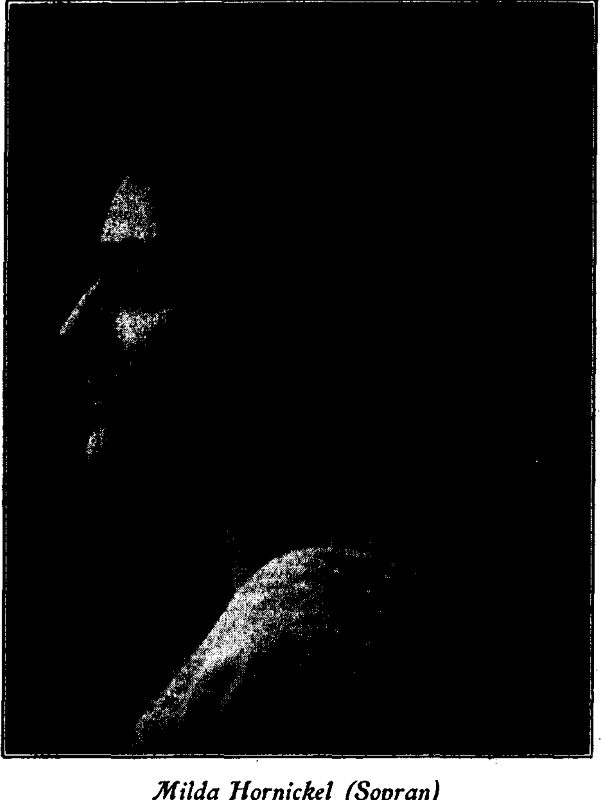
Hermann Kögler



Kapellmeister H. l'Hermet



Prof. G. Wohlgemuth



Milda Hornickel (Sopran)

Musikinstrumenten-Sondermesse?

Von J. Taepper

Die Leipziger Messe wird groß und größer und ihr Gesamtbild wäre längst ein verworrenes Durcheinander, in dem sich selbst der erfahrenste Meßbesucher nicht mehr zurechtfinden könnte, wenn durch Zusammenschluß bestimmter Industriezweige zu Sondermessen nicht Ordnung und Übersichtlichkeit erhalten worden wäre. Heute bestehen im ganzen — abgesehen von der Technischen Messe — dreizehn in sich geschlossene Sondermessen, und dem Konzentrationsgedanken werden sich auf die Dauer auch die alten Meßindustrien, deren Aussteller zum großen Teil noch in konservativer Beharrlichkeit an ihren „angestammten" Plätzen festhalten, nicht widersetzen können. Zu diesen gehört auch die Musikinstrumentenindustrie, für die es sicherlich an der Zeit ist, sich mit der Frage der Konzentration auf der Messe zu befassen.

Der Gedanke des Zusammenschlusses der Musikinstrumentenindustrie hat viele Anhänger, allerdings auch noch manchen hartnäckigen Gegner. Gegen die Zusammenfassung werden im allgemeinen drei Gründe ins Feld geführt. Die Konservativen sagen: Wir können uns unseren Stand auf der Messe da wählen, wo es uns vorteilhaft erscheint. Manche rechnen freilich damit, daß sie auf diese Weise die Möglichkeit haben, Aufträge von Käufern zu erhalten, die ursprünglich nicht daran gedacht hätten, diesen oder jenen Artikel zu kaufen, der sie aber zufällig beim Vorübergehen anlockte. In einzelnen Fällen mag diese Berechnung zutreffen, in den meisten nicht; denn es ist doch selbstverständlich, daß ein Kolonialwarenhändler sich nicht für Geigen oder Phonographen interessiert, selbst wenn sie ihm in der „anschreiendsten" Aufmachung am Wege liegen. Dieses plump gewählte Beispiel beweist im Gegenteil, daß die Berechnung auf den Zufallskunden in einer Sonderabteilung der Musikinstrumentenindustrie viel eher begründet ist. Hier käme auch der kleine Aussteller viel besser zur Geltung. Gerade in der Musikinstrumentenindustrie gibt es viele kleine Betriebe, die Hervorragendes leisten, die jedoch bisher die Messe nicht als Aussteller besucht haben, weil sie befürchteten, hier als Veilchen im Verborgenen blühen zu müssen.

Der zweite Grund der Zusammenschlußgegner ist die Furcht vor der Konkurrenz. Es ist zweifellos sehr unangenehm für Verkäufer wie Einkäufer, wenn sie bei ihren geschäftlichen Verhandlungen von einem unmittelbar daneben befindlichen Konkurrenten beobachtet und belauscht werden können. Nun ist es aber selbstverständlich, daß bei einer Zusammenlegung der Musikinstrumentenindustrie darauf geachtet werden muß, daß nicht zwei ausgesprochene Konkurrenten oder auch nur zwei Firmen ein und desselben Teilgebietes nebeneinander ihren Musterstand haben. Bei einer geschickten und verständigen Gruppierung läßt sich das nirgends leichter durchführen als bei der Musikinstrumentenindustrie, der die verschiedensten Zweige angehören, die sich in keiner Weise Konkurrenz machen. Die Ausstellungsplätze könnten z. B. so verteilt werden, daß zwischen zwei Musikfirmen immer ein Aussteller von Musikinstrumenten-Bestandteilen, Notenständern, Noten usw. seinen Platz bekäme.

Damit kommen wir zu dem dritten und gewichtigsten gegnerischen Grund, für den im allgemeinen Wilhelm Busch als Zeuge angerufen wird. Gewiß, Musik ist mit Geräusch verbunden, und viele können sich unter einem Musikmeßhaus nur ein „Musikradauhaus" vorstellen. Zweifelsohne ist die Frage der Dämpfung des Lärms für das Gelingen der Zusammenfassung der Musikinstrumentenindustrie von entscheidender Bedeutung. Am besten könnte sie gelöst werden durch einen Neubau für die Musikinstrumenten-Sondermesse, aber es müßte auch möglich sein, in schon bestehenden Gebäuden schalldämpfende Vorrichtungen anzubringen. Wenn dann die Gruppierung der Aussteller in der oben angedeuteten Weise vorgenommen würde, dann dürfte der Zusammenfassung der Musikinstrumentenindustrie auf der Leipziger Messe nichts mehr im Wege stehen. Wenn Musik-Konservatorien möglich sind, dann müssen auch Musikmeßhäuser möglich sein.

Es soll noch kurz auf die besonderen Vorteile, die der Musikinstrumentenindustrie aus einem Zusammenschluß auf der Leipziger Messe erwachsen, hingewiesen werden. Auf der letzten Herbstmesse waren 246 Musikfirmen als Aussteller vertreten, davon verteilten sich 106 auf 34 verschiedene Meßhäuser, die übrigen 140 Firmen saßen in ebenso vielen ganz zerstreut liegenden Lokalen (Fabriken, Läden usw.)! Welche Zumutung damit an Zeit und Kraft eines Einkäufers gestellt werden, der zum Besuch von sagen wir einmal 20 Firmen ein Dutzend und mehr Meßhäuser und andere Lokalitäten aufsuchen muß, davon kann sich jeder eine Vorstellung machen, der schon einmal in einem Leipziger Meßpalast herumgeklettert ist. Hiervon ganz abgesehen, wird es den Einkäufern durch die Zersplitterung der Musikinstrumentenindustrie auf der Messe ganz unmöglich, Vergleiche anzustellen. Aus Zeitmangel wird er eine ganze Reihe von Firmen überhaupt nicht besuchen. Wieviel wirksamer würde die Musikinstrumentenindustrie auf der Messe in Erscheinung treten, wenn sie

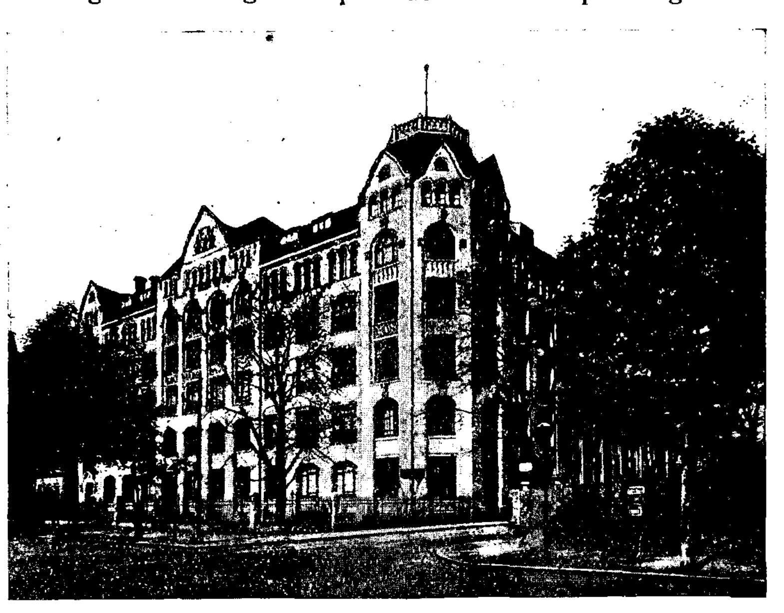
zu einer achtunggebietenden Sonderabteilung vereinigt wäre. Der Einkäufer, besonders derjenige aus dem Ausland, erhielte mit einem Schlage einen Begriff von der Bedeutung, Größe und Leistungsfähigkeit der gesamten Musikinstrumentenindustrie. Gerade sie, die wie kaum ein anderer Geschäftszweig unter Absatzschwierigkeiten zu leiden hat, ist heute mehr denn je auf erhöhte Propagandawirkung angewiesen, und die erzielt sie am leichtesten und besten durch geschlossenes Auftreten auf der Leipziger Messe.

Der Konzentrationsgedanke ist im Fluß. Die Erfahrungen mit den bisherigen Sondermessen im Rahmen der Gesamtmesse haben gezeigt, daß die geschäftlichen Erfolge der Aussteller innerhalb der Sondergruppe viel größer waren als bei der früheren Zersplitterung. Die „Leipziger Meßhäuser-G. m. b. H." sinnt jetzt darüber nach, wie in Zukunft die vollständige Aufteilung der Meßhäuser unter dem Gesichtspunkt der Branchenkonzentration durchgeführt werden kann. Jetzt ist es an der Musikinstrumentenindustrie, sich zum Wort zu melden, damit sie nicht erst kommt, „nachdem die Teilung längst geschehen". Die bevorstehende Frühjahrsmesse (6.—12. März) bietet den Musikindustrieverbänden die günstigste Gelegenheit, in ihren Meßversammlungen das aktuelle Thema der Konzentration zu besprechen.

Die Musikaliendruck-Anstalt von Oscar Brandstetter in Leipzig

In einem Hefte der „Zeitschrift für Musik", das besonders für die Leipziger Messe zugeschnitten ist, erscheint es wohl angebracht, eines Geschäftszweiges etwas ausführlich Erwähnung zu tun, der eine Eigentümlichkeit von Leipzig ist, dem als Meßstadt wie als Druckstadt gleichermaßen berühmten Verkehrsmittelpunkte von Deutschland. Es handelt sich um Notenstich und Musikaliendruck. Wahrscheinlich ist den meisten Fachgenossen nicht bekannt, wie eng diese graphischen Zweige mit Leipzig verknüpft sind. Der Musikaliendruck, d. h. die Herstellung der Noten für Klavier und andere Instrumente, für Solo und Chorgesang usw., wie sie vorwiegend von den Musikalienhandlungen vertrieben werden, ist einschließlich des Notenstiches die Spezialität weniger Anstalten geblieben, die sich außer in Leipzig in größerem Umfange nur in einigen Hauptstädten Europas und Nordamerikas befinden. Diese auffällige Erscheinung erklärt sich teils aus der schwierigen Technik des Notenstiches und Musikaliendruckes, teils aus dem Umstande, daß der Bedarf an Musikalien ungleich viel geringer ist als der Bedarf an Büchern, so daß naturgemäß nur eine kleinere Anzahl von Musikaliendruckereien Beschäftigung haben kann. Überdies begünstigt die Internationalität der Tonsprache und der Notenschrift die Beschränkung der Herstellung auf einzelne Orte wie Leipzig, das in seinen wenigen großen Musikaliendruck-Anstalten wohl mehr Personen in diesem graphischen Zweige beschäftigt als die übrigen Städte zusammengenommen.

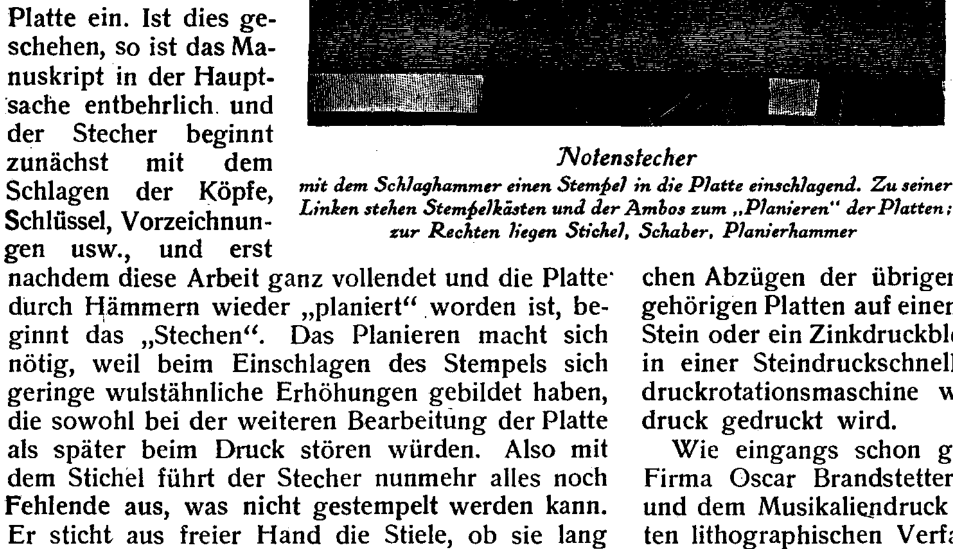
Die Brandstettersche Anstalt, die zu den ältesten bestehenden Notenstechereien gehört, pflegt den Musiknotendruck in beiderlei Gestalt, als Typensatz und als Notenstich in großem Umfange. Es gelangt in allen Fällen das jeweilig zweckmäßigste Herstellungsverfahren zur Anwendung, und musiktheoretisch gebildete Angestellte bürgen für verständnisvolle und sachgemäße Ausführung der Arbeiten. — Wie die beigegebene Abbildung eines arbeitenden Notenstechers erkennen läßt, sind zum Notenstechen nicht nur Stichel, sondern auch Stempel nötig. Mit Stahlstempeln werden in die aus einer Mischung von Blei, Zinn und Antimon gegossene blankgehobelte Platte alle die Noten- und Schriftzeichen eingeschlagen, die immer ihre gleiche Form behalten. Das sind außer der eigentlichen Schrift die Notenköpfe, Schlüssel, Vorzeichnungen, Pausen. Andere Teile, die sich in ihrer Form, Lage oder Größe den jeweiligen besonderen Umständen anpassen müssen, wie die



Dresdner-Straße-Flügel des Betriebsgebäudes der Firma Oscar Brandstetter

Notenstiele, die Balken, Bindebogen und ähnliches, werden mit teils spitzen, teils breiten Sticheln eingraviert. Bevor der Notenstecher seine Arbeit beginnen kann, muß das Manuskript genau „eingeteilt" werden, d. h. es muß ausgerechnet werden, wieviel Systeme und Takte auf eine Platte genommen werden sollen. Das ist je nach der Art der Komposition oft recht schwierig zu bemessen, denn es kommt nicht nur auf ein klares, leicht leserliches Stichbild an, sondern es muß bei Instrumentalmusik namentlich auch darauf geachtet werden, daß der Spieler am Ende jeder rechtsstehenden Seite eine Stelle findet, die ihm das Umwenden des Blattes ermöglicht.

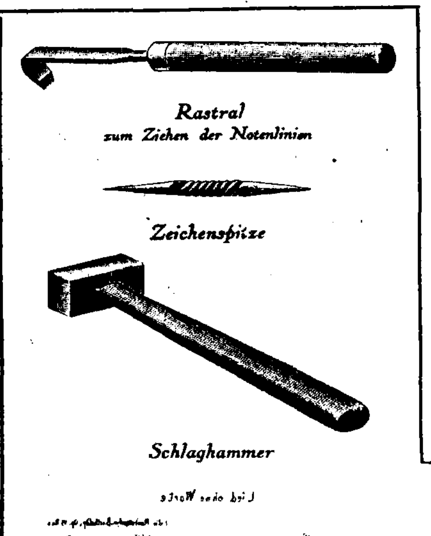
Nach dem eingeteilten Manuskript bemißt der Stecher die Entfernung der Notensysteme auf der Platte und zieht dann mit dem fünfzähnigen stählernen Rastral die Notenlinien in die Platte ein, gibt die Räume für die einzelnen Takte an und zeichnet dann mit einem Stahlgriffel alle Notenzeichen und alle Schrift leicht in die Platte ein. Ist dies geschehen, so ist das Manuskript in der Hauptsache entbehrlich und der Stecher beginnt zunächst mit dem Schlagen der Köpfe, Schlüssel, Vorzeichnungen usw., und erst nachdem diese Arbeit ganz vollendet und die Platte durch Hämmern wieder „planiert" worden ist, beginnt das „Stechen". Das Planieren macht sich nötig, weil beim Einschlagen des Stempels sich geringe wulstähnliche Erhöhungen gebildet haben, die sowohl bei der weiteren Bearbeitung der Platte als später beim Druck stören würden. Also mit dem Stichel führt der Stecher nunmehr alles noch Fehlende aus, was nicht gestempelt werden kann. Er sticht aus freier Hand die Stiele, ob sie lang oder kurz sind, die ebenso vielgestaltigen Balken und namentlich auch die oft über viele Takte in schönem Schwunge zu führenden Bindebogen, die ein besonderes Merkzeichen sicherer Stichelführung sind. Beim Stechen setzt sich zu beiden Seiten der Stichelbahn, ähnlich wie beim Schlagen die Wulst, ein Grat an, der mit einem scharfen dreikantigen Stahlwerkzeuge, dem „Schaber", entfernt wird. Alsdann wird die Platte im ganzen noch einmal überschabt, worauf sie fertig ist und zum Korrekturabzieher wandert, der sie einfärbt und den Korrekturabzug herstellt. Der Abzug wird dem Komponisten, sonstigen Bearbeiter oder Korrektor vorgelegt, und dann handelt es sich um das oft recht schwierige Übertragen der vorgenommenen Änderungen (etwaige vom Stecher verursachten Unrichtigkeiten sind zumeist leicht zu verbessern) in die mit vieler Mühe fertiggestellte Platte. Für jede auszuführende Änderung muß zunächst wieder eine ganz glatte Plattenoberfläche hergestellt werden, was bei nicht allzu großer Ausdehnung der Korrekturstelle durch Hervortreiben des Metalls von der Rückseite der Platte her und nachmaliges Überschaben erzielt wird. Bei sehr umfänglichen Änderungen müssen die betreffenden Stellen aus der Platte ausgeschnitten und durch ein neues Plattenstück, das eingelötet wird, ersetzt werden.



Notenstecher
mit dem Schlaghammer einen Stempel in die Platte einschlagend. Zu seiner Linken stehen Stempelkästen und der Ambos zum „Planieren" der Platten; zur Rechten liegen Stichel, Schaber, Planierhammer

Der Musiknoten**druck** erfolgt jetzt nicht mehr, wie vor einigen Menschenaltern, unmittelbar von der gestochenen Platte, denn das würde viel zu zeitraubend und teuer sein. Für den Druck der oft auf viele Tausend bemessenen Auflage wird von der gestochenen Platte ein Abzug mit fetthaltiger Farbe genommen, der mit gleichen Abzügen der übrigen zu einem Druckbogen gehörigen Platten auf einen großen lithographischen Stein oder ein Zinkdruckblech umgedruckt und dann in einer Steindruckschnellpresse oder einer Zinkdruckrotationsmaschine wie jeder andere Steindruck gedruckt wird.

Wie eingangs schon gesagt wurde, pflegt die Firma Oscar Brandstetter außer dem Notenstich und dem Musikaliendruck in dem eben geschilderten lithographischen Verfahren auch den **Notensatz**, der auf Buchdruckwege gedruckt wird. Der Notensatz beruht darauf, daß das Bild der Notenzeichen in Teile zerlegt, als Typen geschnitten und in der Art der Schriftlettern gegossen wurde, um dann, ganz wie es sonst beim Schriftsatz geschieht, vom Schriftsetzer gesetzt und in der Buchdruckschnellpresse gedruckt zu werden. Das Setzen von Musiknoten ist nicht nur ungemein mühsam, sondern es beschränkt sich auch auf die Wiedergabe einfacher musikalischer Formen, so

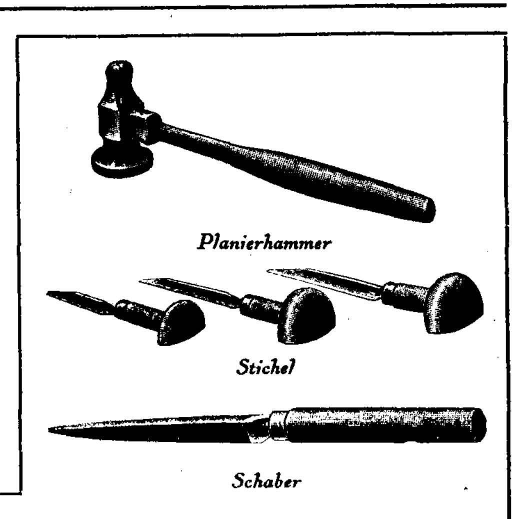


Rastral
zum Ziehen der Notenlinien

Zeichenspitze

Schlaghammer

namentlich auf die Gesangsnoten in Liederbüchern aller Art, wo der Text überwiegt. Die Dinge liegen hierbei gerade umgekehrt wie beim Notenstich. Dieser ist in der Wiedergabe der schwierigsten musikalischen Formen ganz unbehindert, weil der Stecher sich jeweilig den besonderen Ansprüchen leicht anpassen kann, während der Setzer an die vorrätigen gegossenen Typen gebunden ist. Mit dem Text hingegen hat es der Setzer wieder leichter als der Stecher, der jeden Buchstabenstempel aus freier Hand mit dem Hammer in die Platte einschlagen muß, während der Setzer die Typen im Winkelhaken mit schnellen Griffen flott aneinanderreiht.
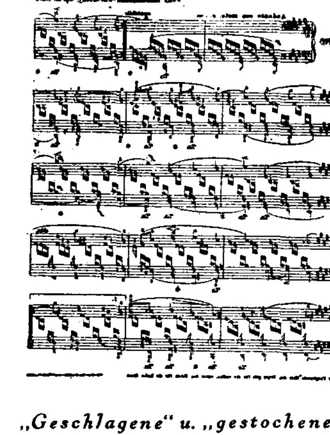


Planierhammer

Stichel

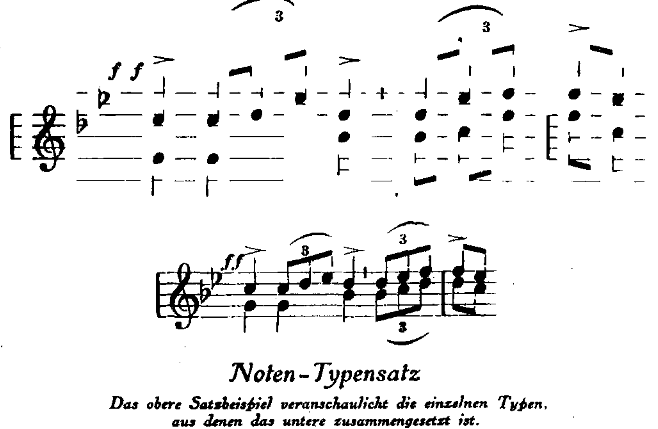
Schaber

„Gezeichnete" Platte,
die Markierungen der Zeichenspitze treten auf der Platte garnicht hervor, sie sind hier übertrieben verstärkt.

„Geschlagene" Platte,
die alles enthält, was mit Stempeln eingeschlagen wird.



„Geschlagene" u. „gestochene", also fertige Platte.



Noten-Typensatz
Das obere Satzbeispiel veranschaulicht die einzelnen Typen, aus denen das untere zusammengesetzt ist.

Ein drittes Notendruckverfahren ist die Autographie. Dabei werden die Noten und alles sonstige mit fetthaltiger Tusche oder Tinte, sog. Autographietinte, auf gutgeleimtes Schreibpapier oder auf ein mit einer Stärkeschicht überstrichenes Papier geschrieben und auf einen lithographischen Stein oder ein Zinkdruckblech übergedruckt. Der Auflagendruck erfolgt dann ganz in derselben Weise wie beim Notendruck nach gestochenen Platten.

Das hier vom Notendruck Gesagte konnte nur als flüchtige Skizze gegeben werden. Die Firma Oscar Brandstetter ist aber gern bereit, zur Messe in Leipzig anwesenden Interessenten Einsicht in ihre Betriebsabteilungen zu gewähren, und sie bittet, sich zu diesem Zwecke mit ihr in Verbindung setzen zu wollen.

Otto Säuberlich

Das Papier

Von A. Oemus

Seit den Tagen, an denen die alten Ägypter die Wasserpflanze Papyrus zur Herstellung von Blättern zum Schreiben benutzten, sind wohl mehr als 2500 Jahre vergangen. Manche Wandlung hat sich vollzogen. Die verfilzten Fasern des heutigen guten Papieres bestehen aus Lumpen vegetabilischer Art, Zellulosen aus Nadelhölzern, Stroh und Holzschliff.

Schon im 10. Jahrhundert dienten alte Leinengewebe zur Papiererzeugung. Längst vor Erfindung der Buchdruckerkunst kannte man also ein so geartetes mit der Hand hergestelltes Schreibpapier. Gutenberg, der uns in mehr als einer Hinsicht wohl die bedeutendste Erfindung aller Zeiten brachte, begünstigte die Papiermacherei in hohem Maße.

Die wesentlichste Umgestaltung erfuhr die Papierfabrikation durch Einführung der Papiermaschine. Bis dahin ausschließlich Handwerk, ist die Fabrikation heute fast ausnahmslos Maschinenleistung, und Ungeahntes ist in der Vervollkommnung der Maschinen seit den ersten Anfängen geschehen, so daß wir heute vor Wunderwerken sinnreich ausgedachter Riesenmaschinen stehen. Es würde zu weit führen, wollten wir hier auch nur den schwachen Versuch unternehmen, der wichtigsten Einzelheiten zu gedenken, doch sei angeführt, daß Papiermaschinen zu 4 Meter Breite in Bewegung sind, mit einer Tagesleistung von fast 30 000 Kilogramm! Vergegenwärtigen wir uns, daß in Deutschland schätzungsweise in fast 1000 Fabriken mit über 2000 Papiermaschinen in den verschiedensten Breiten und Arten laufen, so wird der Leser sich ungefähr ein Bild davon machen können, welch geachtete Stellung sich die deutsche Papierindustrie auf dem Weltmarkt zu verschaffen gewußt hat.

Den Kulturstand der Völker hat man nicht mit Unrecht nach dem Verbrauch an Papier eingeschätzt. Hierin stand auch Deutschland vor dem Krieg in der vordersten Reihe.

Die Folgeerscheinungen des Krieges zwangen uns zur Mäßigung unserer Ansprüche an die Beschaffenheit des Papieres, da Lumpen und Zellulose für andere wichtige Bedürfnisse in den Dienst der Bekleidungsfrage gestellt werden mußten. Der ohnehin geringe Anfall von Lumpen wurde der Papiererzeugung stark entzogen, Zellulosefabriken, die früher fast ausschließlich der Papierindustrie dienten, hatten für den gleichen Verwendungszweck erhebliche Abgaben bereitzustellen. Zudem litten auch diese Rohstoffabriken schwer unter Kriegs- und Revolutionskrankheiten.

Die vorhandenen Bestände in diesen Rohstoffen waren im Preise hoch, die starke Nachfrage bestimmte die Preisbildung; Auslandsbezüge wurden durch den Valutastand sehr behindert.

Schwere Waren sind es, die zur Papiererzeugung gehören, und so müssen die fortgesetzt steigenden Frachttarife auch diesen Erwerbszweig entsprechend belasten. Tritt auf der einen Seite eine Besserung in der Rohstofferzeugung ein, so macht sich auf der anderen Seite wieder eine Beschwerung geltend, die einer Senkung der Papierpreise wiederum hindernd in den Weg tritt. Konnte z. B. in Vorkriegszeiten ein Kilo Druckpapier für 25 Pf. frei Haus geliefert werden, so erfordert heute ein Kilo Papier für Fertigfabrikat und Rohstoff allein 1 M. an Frachtvorlagen.

Um den Nachdruck wichtiger alter Werke zu ermöglichen und die Drucklegung neuer wissenswerter Schriften der Allgemeinheit nicht vorzuenthalten, mußten notgedrungen die meisten Verleger den Weg zu holzhaltigen Papieren nehmen, deren verfilzte Fasern nur zu einem geringen Teil aus wertvollen Produkten bestanden. Betrachten wir den Markt der Musikalien, so finden wir auch hier diese Erscheinung. Erfreulicherweise haben sich die Verhältnisse in der eigenen Zelluloseerzeugung wesentlich gebessert. Wir dürfen hoffen, daß die Zeit der Rückkehr zu den früher gewohnten holzfreien Papieren mit größter Lebensdauer nicht so weit mehr liegt.

Folgende Preisgestaltung zeigt ein wechselndes und interessantes Bild.

Es kostete Druckpapier

		1 kg Papier		
in Vorkriegszeiten	Mk.	—.25	—.39	—.50
im November 1918	„	1.50	2.10	2.50
„ November 1919	„	1.80	4.50	5.50
„ Dezember 1919	„	2.—	4.75	6.—
„ Januar 1920	„	2.60	6.50	7.50
„ Februar 1920	„	4.50	9.—	11.—
„ März 1920	„	7.— bis	8.—	12.— 14.—
„ Mai 1920	„	6.—	10.—	12.—
„ Januar 1921	„	5.50	8.—	10.—

Den höchsten Stand vermerkt diese Kurve März bis April, von da ab trat Senkung ein. Hoffentlich werden die Druckpapiere noch weiterhin billiger. Freilich kann das zunächst nicht eine Verbilligung der Bücher und Musikalien im Gefolge haben, denn für die Vorräte, von denen der Verleger liefert, wurde ja doch teureres Papier verwendet, und der gewissenhafte Verleger wird für Neuauflagen im Interesse der größeren Dauerhaftigkeit der Druckwerke eben ein besseres Papier anschaffen, das dann wieder mehr kostet.

Die Bühnentechnik im Wandel der Zeiten

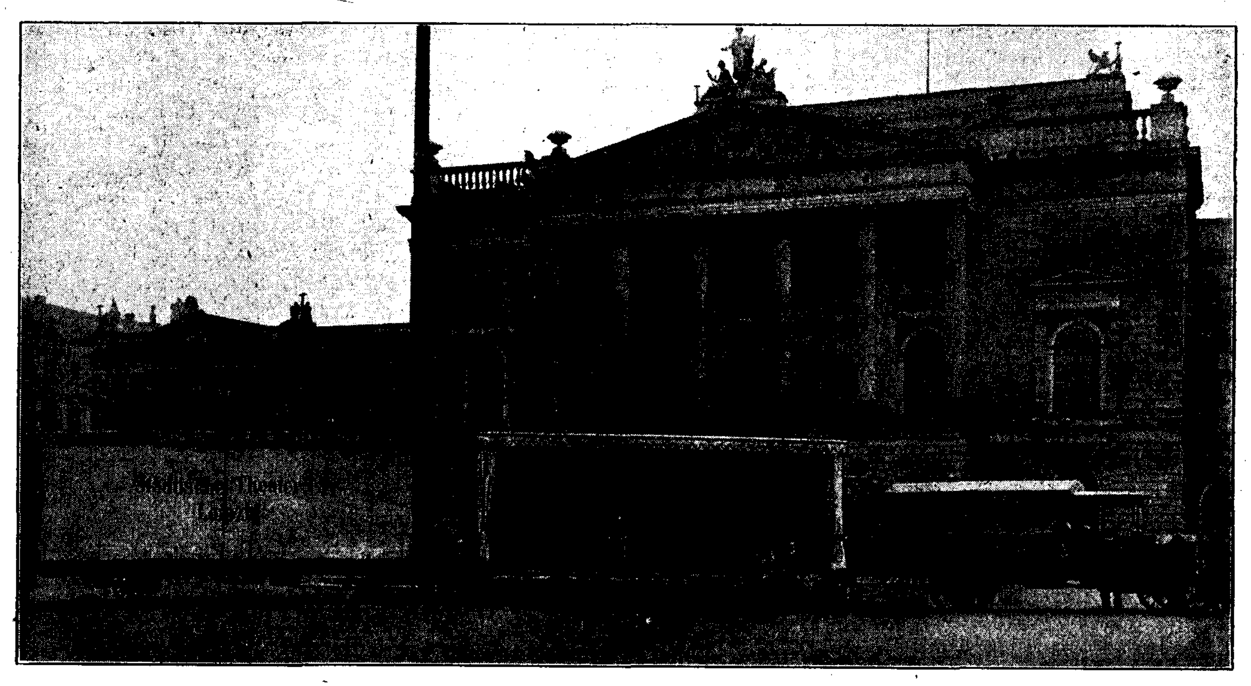
Von Jng. Wilhelm Dobra / Techn. Direktor der städt. Theater / Leipzig

Eng verknüpft mit der Geschichte der dramatischen Kunst ist die Entwicklung der Bühnentechnik oder Bühneneinrichtungen. Aus dem Gottesdienste der alten Völker entwickelte sich das klassische Theaterwesen. Dasselbe stand bei den Griechen in höchster Vollendung. In den antiken Theatern bestanden schon allerlei maschinelle Einrichtungen zum Heben und Schweben von Göttern usw. Die Grundlinie des antiken Theaters war bekanntlich ein Kreis, dessen größere Hälfte von den ansteigenden Sitzreihen (Amphitheater) umschlossen war. Den kleineren Teil des Umkreises schloß die Szene oder Bühne ab. Dieselbe war dem Zuschauerraume gegenüber erhöht, von großer Breite, aber geringer Tiefe. Eigentliche Dekorationen besaßen die antiken Bühnen nicht; ebenso waren Beleuchtungseinrichtungen unbekannt, da die Aufführungen bei Tageslicht stattfanden. Den Hintergrund der Bühne bildete eine ständige, architektonisch mit Säulen und Statuen geschmückte Rückwand. Die einzige dekorative Einrichtung der griechischen Bühnen bestand aus dreiseitigen, breiten Kulissen, Periakten genannt, deren Wände verschiedene Dekorationsansichten darboten. Diese Periakten waren auf eisernen Zapfen drehbar gelagert und konnten durch Drehung einen dreifachen Dekorationswechsel hervorbringen. Mit dem Verfall der griechischen Kulturwelt und des römischen Staates zerfielen auch die gewaltigen Amphitheater und verwandelten sich in Ruinen.

Die christliche Bühne diente wie die griechische dem Gottesdienste. Ihre Gestaltung wuchs aus dem dramatischen Kultus der syrischen Kirche hervor, wodurch ihre Anlehnung an die altgriechische Schaubühne um so erklärlicher wird.

Für die erste, dramatische, gottesdienstliche Handlung wurde die Bühne in der Kirche aufgeschlagen. Da bei weiterer Ausbildung der Kirchenschauspiele (Mysterien) die Kirche sich als zu eng erwies, wurde die Bühne auf die Marktplätze verlegt. Meist bestanden diese mittelalterlichen Mysterienbühnen aus drei übereinander aufgebauten Stockwerken, Hölle, Erde und Himmel darstellend. Mit der Loslösung des Schauspiels von der Kirche mußte die Bühne veränderte Einrichtungen erhalten. Im 16. Jahrhundert wurden die Bühnen in England und Deutschland, wie dies schon früher in Frankreich und Spanien geschehen, in Hofräumen, meist im Wirtshäusern errichtet. Die Fenster der anschließenden Hofgebäude oder Galerien gaben die Logen ab, das Pflaster des Hofes das Parkett. Nur die Bühne war durch ein Dach gegen Witterungseinflüsse geschützt. Die Mysterienbühnen selbst besaßen Dekorationen, deren täuschende Wirkungen in vielen Chroniken rühmend hervorgehoben werden. Die Bühnen der Wirtshaushöfe, auf denen auch Shakespeare spielte, haben sehr wenig von Dekorationsapparaten besessen. Bei dem häufigen Szenenwechsel nahm man seine Zuflucht zu Aushängeschildern, auf denen Garten, Zimmer u. dgl. aufgezeichnet waren. Auf den Bühnen der kunstsinnigen italienischen Höfe hatte sich mittlerweile die Oper aus den Schäferspielen entwickelt. Die Bühnen, auf welchen diese mit großem Prunk ausgestatteten Opern aufgeführt wurden, zeigten noch die Muster der antiken Bühnen, bis der sich immer mehr vergrößernde Opernluxus vermehrte Dekorationstäuschungen erforderte. Die entsprechenden Erfindungen stellten sich bald ein. Ferdinand Bibbienna führte 1657 die Kulissendekoration und den Bühnenvorhang ein, ermöglichte dadurch Dekorationsvorbereitungen und Wechsel, die den Ansprüchen des damaligen Publikums in weitgehendstem Maße genügten. Auf die Erfindung Bibbiennas stützten sich die Einrichtungen der Opernhäuser, wie sie vor einigen Jahrhunderten und selbst heute noch in Gebrauch sind. Das Bühnengebäude war in seiner Einteilung dem heutigen ähnlich. Die gesamte Bühnenkonstruktion war in Holz ausgeführt, und für den Laien eine komplizierte, rätselhafte Sache. Die Kulissen, 4 oder 5 auf jeder Seite, waren an starken Holzleitern befestigt, die von unter dem Bühnenboden laufenden Wagen getragen wurden. Die Prospekte oder Hintergründe hingen an Hanfseilen und konnten mittels über der Bühne angebrachte Rollen (Schnürboden) auf- und abgelassen werden. Der Bühnenboden selbst enthielt verschiedene Klappen und Öffnungen, um mit Hilfe der Versenkungen Personen und Gegenstände erscheinen oder verschwinden zu lassen. In den Versenkungen konnte man dabei die abenteuerlichsten Konstruktionen wahrnehmen. Am traurigsten war es mit der Beleuchtung bestellt. Eine Unzahl von Öllampen erzeugte in dem Bühnenraum ein trostloses Licht, in dessen Schein man gerade noch die Künstler erkennen konnte. Beleuchtungsübergänge von Nacht zu Tag, oder umgekehrt, ließen sich nur durch Abblenden der Lampen mit Schirmen erreichen. Glücklicherweise löste bald darauf die Gasbeleuchtung die Öllampen ab und der Gipfel des Möglichsten schien erreicht, als 1849 zum ersten Male das elektrische Bogenlicht, von Bunsenelementen gespeist, zur Darstellung der Sonne in Meyerbeers Prophet auf der Bühne erschien. Die Bühnentechnik folgte den Fortschritten der Beleuchtung. Das bisher

niedere Bühnenhaus erhielt doppelte Höhe, so daß man die Prospekte in der ganzen Höhe aufziehen konnte, ohne sie wie üblich zu falten oder zu dublieren. Die Handzugvorrichtungen wurden mit Gegengewichten versehen, die es ermöglichten, daß ein Arbeiter den Prospekt bewegen konnte. Die Versenkungen wurden erweitert, die Gasbeleuchtung weiterhin verbessert, und von einem Punkte der Bühne, dem Regulator, aus, regulierbar gemacht, indem man von dort aus durch Schließen und Öffnen von Gashähnen die Beleuchtung einstellte und regelte. Auf diese Weise entstand um 1850 herum ein für damalige Zeit hochentwickeltes Bühnensystem, welches wir heute noch in vielen großen Theatern vorfinden. Auch die Leipziger Theater sind bis heute noch in diesem veralteten Holzsystem, von kleinen Verbesserungen und der Beleuchtung abgesehen, ausgeführt. Erst der viele Menschenleben fordernde Brand des Wiener Ringtheaters 1881 wies die Öffentlichkeit auf die Feuergefährlichkeit der alten Holzbühne hin. Es tauchten verschiedentlich Vorschläge auf, die bisherigen hölzernen Bühnenkonstruktionen durch solche in Eisen zu ersetzen, doch scheiterten diese Anregungen an den hohen Kosten und an der Abgeschlossenheit der damaligen Bühnentechniker gegenüber den neuesten Errungenschaften der Ingenieurwissenschaft. Das Verdienst, die erste eiserne Bühnenkonstruktion ausgeführt zu haben, gebührt dem verstorbenen Maschineriedirektor Lautenschläger in München.

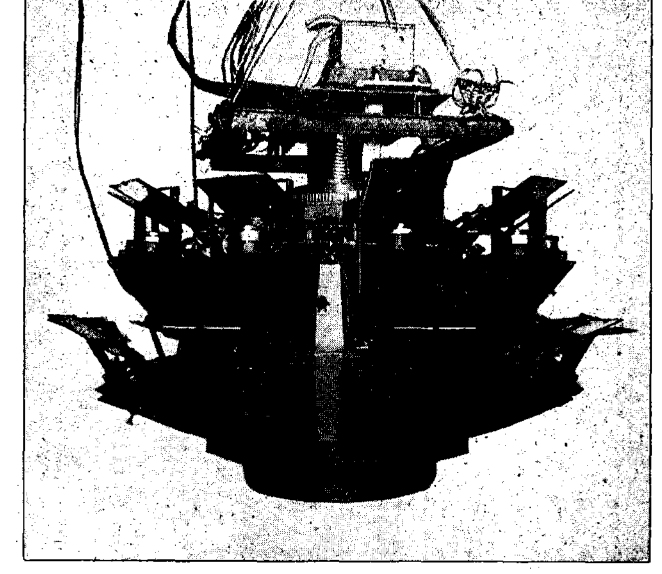


Autozug für Kulissentransporte

Louis Huth, Leipzig-Lindenau, Josephstraße 49. Spezialfabrik für Automobilanhänger und Transportwagen.

Das Beispiel machte Schule, und bald sehen wir sämtliche Theaterneubauten in Eisenkonstruktion ausgeführt. Selbstverständlich war es auch, daß man der gefährlichen Gasbeleuchtung auf der Bühne den Laufpaß gab und das minder gefährlichere und viel effektvollere elektrische Licht einführte. Besondere Neuheiten wies die eiserne Bühnenkonstruktion noch nicht auf, vielmehr hatte man nur die seit Jahrhunderten bestehenden Holzkonstruktionen durch eiserne ersetzt. Erst der modernen Technik blieb es vorbehalten, hierin Wandel zu schaffen und vor allem war es der Wiener Ingenieur Gwinner mit seiner Asphaleia-Bühne, der hier bahnbrechend wirkte. Abgesehen von dem Ersatz des Holzes durch Eisen verwendete Gwinner zum ersten Male die Hydraulik als Ersatz des bisherigen Handantriebes. Das Bühnenpodium konnte im ganzen oder auch in einzelnen Teilen beliebig erhöht oder versenkt werden. Mittels hydraulischer Winden wurden auch die Prospekte und Hängesachen bewegt. Eine große Neuerung bestand in dem Fortfall der lästigen Kulissen und Soffitten, und Ersatz derselben durch den die ganze Bühne umschließenden Rundhorizont. Der moderne Bühnentechniker arbeitete rastlos weiter; es entstanden eine Reihe Bühnensysteme, die darauf bedacht waren, die Verwandlungen und Umbauten in möglichst kurzer Zeit auszuführen und im Bühnenbilde den höchsten Anforderungen des Zuschauers zu entsprechen. Die Drehbühne, eine um den Mittelpunkt drehbare Scheibe, ermöglicht es, eine ganze Anzahl Deko-

rationen vorher aufzubauen und durch einfache Drehung dem Publikum vorzuführen. Naturgemäß ist die Anwendung der Drehscheibe infolge der Kleinheit der aufgestellten Dekorationen eine beschränkte. Die Schiebebühne zeigt insofern eine Verbesserung, als sie die Aufstellung größerer Bühnenbilder gestattet; doch erfordert sie großen Aufwand an Platz, da neben dem eigentlichen Bühnenraum seitlich noch weitere Nebenräume erforderlich sind. Das beste aller bisherigen Bühnensysteme bildet das Versenkbühnensystem des Maschineriedirektors Adolf Linnebach am Staatlichen Schauspielhause zu Dresden. Mit Hilfe dieser Einrichtungen ist es möglich, eine große Anzahl Bühnenbilder unter der eigentlichen Bühne fertigzustellen und mittels hydraulischer Hebewerke auf Bühnenhöhe zu heben, während die abgespielte Bühnendekoration nach rückwärts fährt und versinkt. Leider besitzen wir an den Leipziger Städt. Theatern noch die ganz veraltete Holzkonstruktion, die das Aufstellen von modernen Bühnenbildern und Verwandlungen zur größten Schwierigkeit macht. Der Zuschauer hat meist keine Ahnung, welche Unsumme von Arbeit und Inanspruchnahme von Personal die Dekorationseinrichtungen auf einer derartig veralteten und noch dazu feuergefährlichen Bühne erfordert. Es müßte daher aus Gründen der Betriebs- und Feuersicherheit gefordert werden, die gänzlich veralteten Holzbühnen des „Neuen Theaters" und des „Alten Theaters" durch moderne, einer Stadt wie Leipzig würdige Bühneneinrichtungen zu ersetzen. Mustergültige Vorbilder moderner Theaterbauten sind in den letzten Jahren in Deutschland erstanden; ich erinnere an das von dem erfolgreichen Theaterarchitekten Dülfer, Dresden, erbaute Stadttheater in Duisburg. Wir haben hier in Leipzig selbst leistungsfähige Firmen genug, die bei einem Umbau der hiesigen Bühnen für Lieferungen und Ausführung in Betracht kommen. In folgendem will ich einige Spezialfirmen anführen, die für zeitgemäße Bühneneinrichtungen und Ausstattungen in Frage kämen. Für Eisenkonstruktionen die Firma Carl Schiege, Paunsdorf. Für maschinelle Anlagen, hydraulische Versenkungen die Maschinenfabrik Unruh & Liebig in Leipzig-Plagwitz und für besondere Einrichtungen die Spezialfirma Maschinenfabrik Wippermann, Köln-Kalk. Elektrische Lichtanlagen führen aus die Allgem. Elektrizitätsgesellschaft und die Siemens-Schuckert-Werke. Als langjährige Spezialistin für Bühnenbeleuchtung kommt die Firma Schwabe, Berlin, in Frage, die gerade in letzter Zeit mit bahnbrechenden Neuerungen auf dem Gebiet der Bühnenbeleuchtung hervorgetreten ist. Bezugsquelle für Elektromaterialien ist die Elektro-Handlung von Müller & Syrbe in Leipzig. In einem modernen Theatergebäude soll auch hinreichend Raum für Werkstätten und Malersäle sein. Da es bisher auch an diesem fehlte, mußten teilweise Ausstattungen bei den bekannten Ateliers für Theaterausstattungen von Hugo Baruch & Co. in Berlin und Theater Kunstgewerbehaus, Berlin, vergeben werden. Im übrigen wurden die Dekorationen in eigenen, aber äußerst beschränkten Werstätten hergestellt. Die dazu erforderlichen Materialien liefern:



Wolkenapparat der Firma Schwabe & Co., Berlin

Bäßler & Bomnitz, Leipzig, Holzhandlung, Carl Hessel, Farbenfabriken, Leipzig, Luther, Hanftaue und Drahtseile, Leipzig, E. Neumüller, Leinwand und Stoffe, Leipzig, sowie das Färben von Spezialvorhängen für moderne, stilisierte Bühnenbilder die Pura, Leipzig. Als Speziallieferant für sämtliche im Theaterbetrieb nötigen Teppiche, Stoffe für Dekorationen und Kostüme kommen in Betracht: Textil-Manufaktur George Tiek, Berlin, und Chr. George, Theaterleinen, Berlin.

Da es unmöglich ist, die sich im Laufe der Jahre ansammelnden Dekorationen im Theatergebäude aufzubewahren, machte sich vor kurzem der Bau eines großen Dekorationsschuppens notwendig. Ein Lastkraftwagen und zwei gedeckte Dekorations-Transportwagen der Firma Huth, Wagenbau, vermitteln in vorbildlicher Weise den täglichen Transport.

Ein im Theaterbetrieb unentbehrliches Gerät und das Handwerkszeug jedes Bühnenarbeiters bildet der so wenig beachtete und doch so wichtige Theaterbohrer, welcher dazu dient, die Dekorationsteile auf dem Bühnenboden zu befestigen. Langjähriger Lieferant derselben ist die Firma Paul Kürbis, Brotterode in Thür.

Das gute Jnserat im Musikalienhandel

Von Dr. jur. phil. mus. H. R. Fleischmann, Wien / Werbeleiter und Verlagsdirektor

Ein Kundenwerber im Musikalienhandel legte mir kürzlich anläßlich meines in Wien abgehaltenen Lehrkurses über moderne Kundenwerbung ein von ihm verfaßtes Inserat mit dem Ersuchen vor, auf Grund desselben ein Urteil über die von diesem entfaltete Werbetätigkeit abzugeben. Der Fall ist typisch für die dilettantische Art, mit der heute, in der Zeit einer entwickelten Werbelehre, die Kundenwerbung noch ausgeübt wird. Denn es ist doch klar, daß dieses einzelne Inserat nur einen winzigen Ausschnitt aus dem riesigen Komplex der Werbetätigkeit bedeutet, und, mag dasselbe richtig oder fehlerhaft abgefaßt sein, nur einen bescheidenen Maßstab für die Kundenwerbung des betreffenden Betriebes überhaupt bieten kann. Wenn ich daher im nachfolgenden einige Fingerzeige über Wesen, Entwurf, Ausstreuung und Wirkung des Inserates im Musikalienhandel gebe, so möge man nicht vergessen, daß es sich auch hier nur um Stückarbeit handeln kann, die der Kundenwerber nebst vielen weiteren Werbehandlungen leisten muß, um das Gelingen seines Werbewerkes herbeizuführen.

Wie man es nicht machen soll

Hohe Ausgabe

erfordert die Anschaffung von

Sonatinen, Sonaten u. Vortragsstücken.

Verlangen Sie daher nur meine Ausgaben sehr bewährter

Meister

in immer fortschreitender Ordnung für die Unter-, Mittel- und Oberstufe von

Maximus Obenaus.

Die Vorzüge dieser Ausgaben sind: Die gediegenste Auswahl aus den hervorragendsten Werken von kleinen, groß n und größten Meistern, die lückenloseste Reihenfolge in genauester fortschreitender Ordnung, die unübertrefflichste Bezeichnung des Fingersatzes, Tempos und Vortrags, die massige Reichhaltigkeit, die vorzügl chste Ausstattung. Diese Ausgabe ist trotz der jetzigen exorbitanten Papier- und immensen Herstellungspreise

dennoch

sehr billig. Verlangen Sie Prospekte

umsonst.

Bluff's Verlag, Dachau.

„Blickfang" ist zwar angewendet, die hervorgehobenen Worte betonen aber nicht das, worauf es ankommt

Mehr denn je ist es heute notwendig, daß der Musikverleger und Musikalienhändler sich über die Grundsätze eines guten und wirkungsvollen Inserierens klar werden. Daß Inserate wie Kundenwerbung überhaupt gegenwärtig, trotz Knappheit der Vorräte und Schwierigkeit der Herstellung neuer Musikalien, ihre Berechtigung haben, dürfte kaum mehr Zweifel begegnen. Andererseits darf aber nicht vergessen werden, mit welch hohen Kosten und Preisen der Inserent heutzutage infolge der gesteigerten Papierpreise, Druck- und Satzkosten, Postgebühren usw. rechnen muß, so daß er beim Inserieren mit peinlich genauer Sorgfalt, strengster Planmäßigkeit und Wirtschaftlichkeit vorgehen muß, um auch mit bescheidenen Mitteln große und dankbare Wirkungen zu erzielen. Es sei nur beispielsweise darauf verwiesen, daß in Leipzig ein halbwegs geschickter Akzidenzsetzer bereits einen Stundenlohn von 6 Mark fordert und erhält. Wo bleiben aber die Spesen für Druck, Buchbinderarbeit, motorische Kraft, Papier, Vertrieb, Werbekosten und anderes mehr?! Daher auch die Forderung, den Setzer durch eigenen, gut angelegten Entwurf möglichst zu entlasten und ihm eine Vorlage zu bieten, die ihn eigener Kopfarbeit und zeitraubenden Nachdenkens enthebt. Dem Musikalienhändler, der im Entwurfe seiner Inserate nicht die nötige Geschicklichkeit besitzt, sei hierbei auch die leider in unserem Berufe noch gänzlich unbeachtete Mitarbeit eines tüchtigen Werbefachmannes angelegentlich empfohlen.

Werden wir uns zunächst klar, aus welchen Teilen der Inhalt eines Inserates, den wir zuerst unstersuchen wollen, besteht, so können wir den „Sachteil" des Angebotes, enthaltend die Nachricht über Ware und Geschäft, sowie den „Werbeteil" des Angebotes unterscheiden. Beide Inhaltsteile des Inserates sind unbedingt erforderlich, verschmelzen jedoch in der Ausarbeitung nicht immer zu einer Einheit, die für ein gutes Inserat erwünscht und zweckentsprechend ist. Der Sachteil „Ware" muß in deutlicher, unzweifelhafter Form zum Ausdruck bringen, welche Musikalien angeboten werden und deren wichtigste Eigenschaften hervorkehren. Naturgemäß dürfen bei einem und demselben Werke niemals gleiche Eigenschaften für verschiedene Kundenkreise genannt werden. Der Werbefachmann muß daher stets ein klares Bild über die Zusammensetzung des Leserkreises einer Zeitung oder Fachzeitschrift vor

Augen haben, ehe er in demselben seine Inserate erscheinen läßt. Sehr oft und sehr viel wird seitens des Kundenwerbers bei der Nennung der Eigenschaften der angekündigten Musikalien gefehlt. Ein immer wieder anzutreffendes Erbübel ist hier die stete Anwendung von Superlativen und sonstiger übertriebener Ausdrücke. Es muß sich naturgemäß mit der Zeit jede grelle Ankündigung erschöpfen und was dann von dem lichterloh flammenden Feuerwerk, das der Kundenwerber in seinem Inserate abbrennt, im Bewußtsein des Angebotsempfängers übrig bleibt, ist kaum mehr als eine Handvoll wertloser Asche. würde er von demselben den Stoßseufzer „Zu viel Text!" vernehmen müssen!

Ist nun ein Inserat inhaltlich bzw. gedanklich sorgfältig durchgebildet, so ist damit noch keinesfalls seine Werbewirksamkeit restlos gegeben. Zu dieser ist vielmehr noch die vollendete Durchformung des „Werbeteiles" nötig, d. h. das äußere Gewand, in das sich der Inhalt des Inserates kleiden muß. Sehen wir hier von den Möglichkeiten einer vorteilhaften Verwendung der Schriften ab, deren Auswahl durch den Vorrat des Schriftmaterials in der Druckerei gegeben ist, so könnte andererseits sicherlich durch die im Musikalieninserate noch viel zu selten auftretende Klischierung werbetechnisch gewonnen werden. Ein hübsches Geschäftszeichen, an richtiger Stelle der Inseratenfläche eingestellt, dürfte kaum jemals seine Wirkung verfehlen, ebenso wie jede andere Zeichnung figuraler oder ornamentaler Art, vorausgesetzt nur, daß dieselbe mit dem sonstigen Inhalte des Inserates übereinstimmt und sich daher dem Gedächtnisse des Lesers doppelt gut einprägt. Schon eine originelle, durch den Inhalt des Inserates gegebene Linie, Einfassung, ein Rahmen oder Balken ist imstande, dem Inserat ein eigenes Aussehen zu geben und dasselbe auch auf kleinem Raume vor ähnlichen Inseraten der gleichen Seite kräftig hervorzuheben. Wichtig ist ferner der „Blickfang", das ist jener Angebotsteil, der zu allererst durch seine werbetechnische Durchdringung die Aufmerksamkeit des Kunden auf sich lenken soll. Blickfänge können gutsitzende Worte, aber auch Inseraten-Illustrastrationen sein, sofern dieselben den Angebotsempfänger auf das Inserat aufmerksam zu machen verstehen. Daß Inserate möglichst auf der oberen Hälfte der Seite, im Anschluß an den Textteil, als „Wanderinserate" erscheinen sollen, sind Wahrheiten, deren Wert kaum mehr ernstlich be-

CARL SCHÜTZES LEHRGÄNGE

des Klavier=Etüdenspiels und der Sonatinen, Sonaten und Stücke

Anfangsstufe — Mittelstufe — Oberstufe

Fortschreitend geordnet, mit Fingersatz, Vortrags= und Tempobezeichnung

Etüden: Heft I/II (Anfangsstufe) je M. 4.50 / Heft III/VI (Mittelstufe) je M. 4.50 / Heft VII/VIII (Oberstufe) je M. 7.—

Sonatinen: Heft I/II (Anfangsstufe) Heft I M. 8.—, Heft II M. 12.— / Heft III/VI (Mittelstufe) je M. 12.—, Heft VII/VIII (Oberstufe) je M. 12.—

STEINGRÄBER=VERLAG / LEIPZIG

Beispiel für ein gut gesetztes Inserat

Man vermeide es daher, in jedem Inserate von dem „beispiellosen", „durchschlagenden", „grandiosen" Erfolge einer Novität zu sprechen und begnüge sich mit weniger starken, deswegen nicht minder wirkenden Kraftausdrücken. Viel wichtiger erscheint es mir, statt dieser hohlen Lobgesänge auf die musikalischen Eigenschaften selbst näher einzugehen und dem Angebots-Empfänger an der Hand sachlicher Argumente ruhig zu erklären, warum gerade dieses und nicht jenes Musikstück für ihn in Betracht kommt.

Ein gutes Inserat erfordert ferner geschickte sprachliche Behandlung. Kurz, bündig, mit kernigen Ausdrücken, unter möglichster Vermeidung des Fremdwortes, sage man den Kunden alles Wissenswerte über das Musikstück. Hierzu werden einige Zeilen genügen! Nichts ist abstoßender und widerlicher, als wenn in dem Inserate dem Leser ein ganzer brausender Wortschwall entgegenschlägt, von dem schließlich in seinem Bewußtsein keine Silbe haften bleibt; ganz abgesehen davon, daß die Überfülle des Inseratentextes auch, rein äußerlich betrachtet, dem Inseratenbilde Abbruch tut. Würde jeder Auftraggeber mit dem Setzer der Druckerei persönlich in Fühlung treten können, wie oft und wie berechtigt

zweifelt wird; während bei den beliebten Inseraten „im Textteil" eine Überschätzung Platz gegriffen hat, da der Leser im Textteile die Inserate vielfach als aufdringlich empfindet und dieselben daher auch nicht liest. Man vergesse schließlich nie, daß nur ständiges, planmäßiges Inserieren den erhofften Erfolg bringt. Der Kundenwerber, welcher durch ein einmaliges Inserat für seine Musikalien werben würde, wäre ebenso erfolglos, als wenn er Flüssigkeiten mit Siebegefäßen schöpfen wollte. Das in der Kundenwerbung geltende Gesetz der Einübung erfordert vielmehr, den Abnehmerkreis immer wieder mit neu geformten Inseraten zu bearbeiten: Inserat muß sich zeitlich an Inserat reihen. Erst dann schließt sich die Kette und die einzelnen Ankündigungen treten aus dem Bereiche der Zufallsreklame in den Kreis wohl durchdachter Werbetätigkeit.

Wir sehen sohin, welch schwierige und wichtige Aufgaben ein gutes Inserieren zu lösen gibt. Entwurf und Ausstreuung eines guten Inserates verursachen viel Kopfzerbrechen und Mühe, entschädigen aber andererseits durch die Erfolge, die sich bei einer geschickten und sorgfältigen Insertionstätigkeit nahezu mit Gewißheit ergeben.

Ein Stündchen in der Musikalienhandlung

Zeitgemäße Plauderei von Carl Schubert

Personen: Herr Moll, der Inhaber | Herr Fix, der Gehilfe | Erich, der Stift | Baul, der Markthelfer

Herr Moll: Ah! Guten Tag, Herr Musikdirektor, wie geht's, wie steht's?

Der Musikdirektor: So do re mi fa sol la la.

Herr Moll: Bravo, bravo, immer lustig und fidel, so ist's recht.

Der Musikdirektor: Natürlich, Herr Moll, je dreckiger es uns Musikanten geht, um so lustiger sind wir. Ein Jammer ist's wirklich heutzutage. Verlangt man für die Stunde eine Mark mehr, schon schwirren ein paar Schüler ab, und natürlich nicht die schlechten. — Aber hören Sie, zunächst möchte ich mal meine Bestellung machen. Zu einem Chor brauche ich sofort einige Stimmen, die ich gleich mitnehmen muß: „Sonntag ist's", Sie wissen schon, von Simon Breu.

Herr Moll: Die Originalausgabe für Männerchor?

Der Musikdirektor: Nein, nein, für gemischten Chor, bitte.

Herr Moll: Schön, die können Sie natürlich haben, aber es gibt davon zwei Ausgaben, die eine mit Originaltext, eine weitere mit Text für Ständchen, Trauungen und für Begrüßungen.

Der Musikdirektor: Herr Moll, Herr Moll, die Sache macht mich toll! Nur gut, daß ich selber gekommen bin, sonst wäre ich sicherlich in Schwulitäten geraten; ich muß ja doch noch heute das Lied üben, morgen schon muß es zu einem Jubiläum gesungen werden.

Herr Moll: Ja, wieviel Stimmen wünschen Sie denn, Herr Musikdirektor?

Der Musikdirektor: Vorerst noch eine Frage. Sagen Sie mal, muß ich volle Stimmensätze nehmen oder geben Sie die Stimmen auch in beliebiger Anzahl ab?

Herr Moll: Ganz wie Sie wünschen.

Der Musikdirektor: Also dann bitte notieren Sie: 15 Sopran, 10 Alt, 6 Tenor, 4 Baß, aber — wie gesagt — ich muß sie gleich mitnehmen.

Herr Moll: Bitte schön, Herr Musikdirektor, wollen Sie inzwischen Platz nehmen, in einer halben Stunde werden die Stimmen zur Stelle sein. ...

Herr Moll: Herr Fix, schreiben Sie schnell die Bestellung aus und lassen Sie die Stimmen holen.

Herr Fix: Baul! (auf Paul reagiert der Kerl nicht) gehen Sie rasch in den Verlag und holen Sie, was ich Ihnen hier aufgeschrieben habe.

Baul: Herr Fix, Se wissen doch, so fix geht das nich, und außerdem, Herr Fix, ich wollte Se grade ä bißchen essen. Bestellen Se nur inzwischen telephonisch, damit se de Bestellung ferd'g machen, dann brauche ich nicht erscht lange z' warten.

Herr Fix: Jawohl, Herr Baul, ganz recht, Ihr Wunsch ist mir Befehl, aber — Freundchen, dann rasch wiederkommen!

Baul: Herr Fix, solange wie's dauert, dauert's ähm.

Herr Moll: Herr Musikdirektor, Sie sehen sich vielleicht inzwischen etwas an?

Der Musikdirektor: Gerne, gerne, aber mit Ihrer gütigen Erlaubnis werde ich zunächst mein Frühstück verzehren und dann auch dem Geiste etwas Nahrung zuführen. Haben Sie nicht eine Musikzeitschrift da?

Herr Moll: Nein, leider nicht, Herr Musikdirektor, aber . . .

Der Musikdirektor: Ja, aber Herr Moll, Musikalienhandlung und keine Musikzeitschrift! Da verzichte ich aber wirklich auf alles andre, und die Zeit wird auch so vergehen.

Der Musikdirektor (verzehrt sinnend sein Frühstück). Eine nach neuester Mode gekleidete Dame von auffallend üppiger Erscheinung betritt den Laden mit den Worten: „Ich möchte gern ein paar feine Lieder haben."

Herr Moll: Bitte, meine Gnädige, ich kann Ihnen vorlegen von Brahms, Reger, Richard Strauß und noch viele andere.

Die Dame: Nein, so etwas nicht (die inzwischen von Herrn Moll gebrachten Noten sieht sie gar nicht erst an).

Herr Moll: Vielleicht die von Meyer-Helmund, Hildach . . .?

Die Dame: Nein, nein, danke, danke, diese Sachen kenne ich alle schon.

Der Stift: (vor sich hinmurmelnd) So siehste aus!

Herr Moll: Ja, vielleicht können Sie mir, Gnädige, ein paar Lieder nennen, die Sie schon hatten, oder solche die Sie gern singen?

Die Dame: Ach . . . ja . . . hm . . . welche waren denn das? Ach, da fällt mir gerade nichts ein.

Herr Moll sucht mit versteckten Groll nach weiteren Liedern.

Die Dame: Ach bitte, bemühen Sie sich doch nicht weiter. Geben Sie mir doch einfach die beiden Lieder aus dem Fenster, das erste und zweite links von unten.

Herr Fix springt mit wenigen Sätzen an die Auslage, steigt dort ein, steigt wieder aus und bringt die „Klingelfee" und „Nach meine Beene ist ganz Berlin verrückt" und legt beides auf den Ladentisch.

Die Dame: (glückstrahlend) Ja, da hab' ich's ja! Bitte schlagen Sie es mir ein. Nach dem Preise fragt sie natürlich nicht, bezahlt und geht in sichtlich gehobener Stimmung.

Der Stift: (zu Herrn Fix) Das habe ich der doch uff 'n ärschten Blick angesehn, daß die ä Lied for ihre Beene haben wollte; Strauß'n seine war'n ihr doch ze mager.

Hutlose Jünglinge mit bloßen Knien stürmen herein, Herr Fix greift ins Fach für Lautenmusik und bringt, ohne zu fragen, einige Stöße angeschleppt. Die Wandervögel blättern emsig darin herum. Währenddessen betritt ein leckres Stubenmädchen das Geschäft. Herr Fix läßt alles andere im Stich und sieht sie fragend an.

Das Mädchen: Meine Gnädige schickt mich. Ich möchte für sie das Glück, das der Storch ins Haus gebracht hat, aber bitte nicht so tief.

Herr Fix: Schön, Fräulein, ganz wie Sie wünschen. So, bitte schön! Und sonst noch etwas?

Das Mädchen: Dann soll ich noch mitbringen: „Dreimal über den Ozean."

Herr Fix: (sinnt nach) Ja, mein liebes Fräulein, da stimmt wohl irgend etwas nicht ganz, ist das am Ende etwa ein Buch? Da wären Sie falsch bei uns.

Das Mädchen: Aber nein, nein, meine Alte — ach, Verzeihung — meine Gnädige hat mir ausdrücklich gesagt, daß ich in die Musikalienhandlung gehen soll.

Herr Fix versinkt noch einmal in tiefes Sinnen, Herr Moll, der zuletzt mit zugehört hat, ebenfalls; endlich geht diesem ein Licht auf.

Herr Moll: Geben Sie nur dem Fräulein „Träume auf dem Ozean", das wird schon das Richtige sein. . . — — —

Herr Moll: Ach, guten Tag, Herr Kantor, Sie endlich wieder einmal in der Stadt? Wie ich mich freue, Sie einmal wiederzusehen!

Der Kantor: Meinen Sohn habe ich besucht, und bei der Gelegenheit möchte ich Besorgungen mit erledigen.

Herr Moll: So ist's recht, Herr Kantor! Sehr nett von Ihnen, daß Sie da auch zu mir ran kommen. Darf ich Ihre Wünsche erfahren?

Der Kantor: Na, diesmal brauche ich ein paar Klavierschulen.

Herr Moll: Gleich ein paar, Herr Kantor? Da scheint ja das Geschäft zu blühen! Was darf ich Ihnen denn vorlegen? Von Seifert, Brunner, Beringer?

Der Kantor: Nein, nein, nein! Bei uns halten wir fest am guten Alten, für uns gibt's nur Gustav Damm und keinen andern. Was gut ist, bleibt gut und für uns taugt nur eine Klavierschule, die den Kindern die Lust erhält und mit der sie rasch vorwärts kommen.

Herr Moll: Sehr richtig, Herr Kantor. — — — Haben Sie sonst noch Wünsche?

Während der Unterhaltung zwischen Herrn Moll und dem Kantor betritt ein großer Herr mit Spitzbart den Laden, wendet sich an Herrn Fix und fragt ihn, welche Ausgabe von Clementi, Sonatinen, er bekommen könne. Herr Fix legt zwei Ausgaben vor, die der Herr barsch zurückweist mit der Bemerkung, daß er nur Edition Steingräber verwende. Er sei erstaunt, daß diese Ausgabe nicht am Lager sei. Ohne etwas zu kaufen, geht er wieder. Inzwischen ist auch der Kantor gegangen und ein junger Herr in den Laden gekommen' der sich im Flüsterton an Herrn Fix mit der Bitte wendet: ihm so etwas recht Verhaunes zu geben, vielleicht so etwas wie: „Lieschen komm in die Diele".

Herr Fix: Das werden wir gleich haben! und er bringt einen Stoß Noten, die der junge Herr schmunzelnd Blatt für Blatt durchsieht, während er sich köstlich dabei an den Titeln und Texten erfreut.

Der Stift: (vor sich hinmurmelnd) Schiebermaxe!

Herr Fix hört das, springt wieder nach dem Regal, aus dem Herr Moll inzwischen den „Schiebermaxe" herausgezogen hat.

Der junge Herr: Ganz famos! Das nehme ich natürlich auch mit. Das inzwischen fertiggemachte Paket muß noch zweimal geöffnet werden, weil der junge Herr immer wieder noch einigen Schund dazu nimmt. Nach dem Preise fragt er natürlich nicht. Mit einigen hundert Mark bezahlt er schmunzelnd die wenigen Bogen Papier und geht, während ein älteres Fräulein eintritt. Sie wendet sich sogleich an Herrn Moll.

Älteres Fräulein: Ach bitte, geben Sie mir den „kleinen Pintscher".

Der Musikdirektor: (noch kauend) Verehrteste, da haben Sie sich wohl in der Tür geirrt, Sie wollten gewiß nebenan in die Zoologische Handlung; da gibt's Pintscher, soviel Sie haben wollen.

Herr Moll: Nein, nein, Herr Musikdirektor, die Sache hat schon ihre Richtigkeit. Die Dame will den „Kleinen Pischna", wissen Sie, die Vorschule zu den Pischna-Etüden. Nicht wahr, mein Fräulein, stimmt's?

Älteres Fräulein: Ja, natürlich! Ich konnte bloß das Wort nicht richtig aussprechen — — und dann wollte ich noch etwas recht Wehmutsvolles.

Herr Moll: Vielleicht ein paar Lieder oder etwas für Klavier?

Älteres Fräulein: Ja bitte, für Klavier.

Herr Moll: hm, hm (seine Stirn zieht sich immer mehr in Falten, offensichtlich versucht er in sein gemartetes Sortimentergehirn die Seele dieser Kundin zu verpflanzen). Vielleicht den Chopinschen Trauermarsch?

Älteres Fräulein: Den habe ich schon, vielleicht haben Sie aber noch andere Trauermärsche? Trauermärsche liebe ich, ich nehme alle Trauermärsche, die Sie haben! (Herr Moll durchwühlt alle Stöße nach Trauermärschen, fischt acht heraus und legt sie der Dame vor.) Ja, bitte, geben Sie mir alle acht, ich sammle nämlich Trauermärsche.
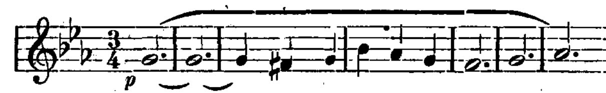
Der Stift: (vor sich hinmurmelnd) Erscht Pintscher und dann Trauermärsche! Mir wären Zigaretten freilich lieber.

Wenige Minuten ist Ruhe im Laden, dann treten zwei reizende Mädel im Backfischalter ein.

Die beiden Mädel: Wir möchten ein Lied haben, wissen aber gar, gar nichts, wir wissen nicht einmal, wer's komponiert hat, bloß ein paar Worte haben wir uns gemerkt, es kommt drin vor — — na, wie war's nur gleich — — ach ja, „ein silberweißes Glöckelein".

Herr Fix wächst zusehends: Sie meinen natürlich „Tom, der Reimer" von Loewe. Stimmt's? ja?

Die Mädchen: Aber wie schnell Sie das haben! Dann kennen Sie wohl auch das?



Sie singen die Melodie.[1])

Herr Fix: Aber natürlich, meine Damen! Das ist ja der neueste Boston von Gretscher — — — und, noch ehe er es richtig ausgesprochen, liegt das Gewünschte auch schon auf dem Ladentisch. Rasch verschwinden die Sachen in der Musikmappe; die Backfische bezahlen, indem sie ihre Barschaft unter Kichern zusammenlegen. Herr Fix verfolgt sie mit langem Hals durch die freien Scheiben der Ladentür. Die Backfische bleiben untergefaßt mitten auf der Straße stehen, den Boston in der Hand und seine Durchsicht mit Probetanzschritten begleitend. Währenddessen führt der Stift wieder Selbstgespräche. Man hört Brocken wie: „Jugend von heute", „Lieber Nase ins Buch stecken" . . .

Herr Fix, noch immer in die Beobachtung der Backfische versunken, hat inzwischen auch angefangen, im Bostontempo zu wiegen. Da wendet sich ein inzwischen eingetretener Herr vom Typ der Kriegsgewinnler an ihn.

Der Herr: Hören Sie mal, muß mal ein ernstes Wort mit Ihnen reden. Ich möchte meiner Tochter 'ne Freude machen, die is nämlich sehr musikalisch, die spielt nämlich wunderschön Klavier, aber ich verstehe gar nischt davon; ich bin nämlich Eierhändler. Wissen Se, ich höre immer bloß was von 'ner Operette, vielleicht haben Sie so was?

[1]) Aus dem Wettbewerb für vornehme Tänze.

Herr Fix: Gewiß, mein Herr. Hier, bitte schön, einiges zur Auswahl, 10 Mark, 11 Mark, 7 Mark.

Der Herr: 7 Mark? Wie reimt sich denn das zusammen, hier steht doch drauf Zwei Mark?! Wie kommt'n das?

Herr Fix: Allerdings, mein Herr, stehen hier drauf 2 Mark, das ist der Friedenspreis; Sie sehen doch aber hier einen Stempelaufdruck, Teuerungszuschlag 250 Prozent, also 7 Mark.

Der Herr: Ja, aber warum wird da nicht gleich 7 Mark aufgedruckt?

Herr Moll mengt sich ein, um dieser immer wiederkehrenden Frage ein möglichst rasches Ende zu machen.

Herr Moll: Mein Herr, die Sache ist einfach so: Grundpreis 2 Mark, das ist der Friedenspreis, Druck- und Papierpreise, Löhne usw. sind natürlich — wie alles — meist um das Zehn- bis Zwanzigfache gestiegen, also muß natürlich ein Zuschlag erhoben werden. Da die Herstellungspreise in jetziger Zeit ständig schwanken, schwanken natürlich auch die Verkaufspreise, und so ließ sich in dieser sprunghaft unruhigen Zeit kein anderer Weg finden, als die Erhebung eines veränderlichen Teuerungszuschlages zu den feststehenden Grundpreisen.

Der Herr: Ja, das begreife ich aber nicht, ich verlange jetzt für meine Eier 2 Mark pro Stück, anders gebe ich sie eben nicht ab, von Teuerungszuschlag reden wir nicht.

Herr Moll: Ja freilich, wissen Sie, wenn wir mit Eiern handeln würden, dann dürften wir auch nicht den Zuschlag nennen, denn bei Eiern sind es ja 4000 Prozent! Hier sehen Sie ganz deutlich, wie sehr Buch- und Musikalienhandel auf die Notlage unseres deutschen Volkes Rücksicht nehmen.

Der Herr legt 7 Mark auf den Tisch des Hauses, steckt sich die Noten ein und geht — ohne etwas zu sagen — aus dem Laden. — Alsbald nach seinem Weggange tritt Baul ein.

Herr Fix: Na, etwas lebhafter! dalli! dalli! dalli!

Baul: Dalli, Herr Fix, das wissen Se doch och, das is Se nämlich das beste Plätteisen der Welt.

Herr Moll: Da, endlich, Herr Musikdirektor, sind die Stimmen. Entschuldigen Sie, bitte, daß die Beschaffung doch etwas länger dauerte.

Der Musikdirektor: Aber bitte sehr, Herr Moll, bitte schön. Glauben Sie mir, die Zeit ist mir im Fluge vergangen. Es war mir wirklich interessant, Ihren schweren Beruf einmal ein Stündchen beobachten zu können; bisher hatte ich mir eine ganz andere Vorstellung davon gemacht. Haben Sie vielen Dank, Herr Moll! Nicht wahr, Sie schreiben mir die Sachen auf Rechnung? Auf Wiedersehen!

Herr Moll: Auf Wiedersehen, Herr Musikdirektor!

Der Musikdirektor: Grüß Gott, Herr Moll! Und nicht wahr, das nächste Mal finde ich bei Ihnen auch eine Musikzeitschrift?!

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Das sensationelle Ereignis der letzten vierzehn Tage betraf keine Aufführung, sondern eine Vorführung, die Vorführung einer Entdeckung, die auf dem Gebiete der Streichinstrumente künstlerisch und wirtschaftlich alle bisherigen Werte umwandeln dürfte. Es handelt sich um nichts Geringeres als die Lösung des Problemes der altitalischen Geigenmacherkunst. Da kam einem Hamburger Großkaufmann namens ♦Hinrich Ohlhaver, der sich nie um Geigenbau gekümmert hatte und darin Laie ist, auf intuitivem Wege der geniale, entscheidende Gedanke. Also keine „Erfindung", die auf Experiment, Kalkulation und Erfahrung beruhte. Herr Ohlhaver kaufte sich die billigste Markneukirchner Fabrikgeige im Rohzustande, führte die überkommene Idee an ihr aus und lackierte sie einfach mit dem Materiale, das gerade zufällig zur Renovation der Fußböden seiner Zimmer gebraucht wurde. Ein Violinvirtuose wies die Zumutung, dieses Instrument zu bespannen und zu probieren, zunächst mit Indignation zurück, ließ sich dann aber doch dazu bewegen und spielte sich zuletzt in solche Begeisterung, daß er die Geige nur ungern wieder hergab. Die Sache ging nun in der Stille weiter. Endlich setzte kein Geringerer als Artur Nikisch, der einst selber Berufsgeiger war, seine Persönlichkeit und seinen Namen dafür ein. Nun luden zum 7. Februar Wolffs die Berliner Musikerschaft zu einer öffentlichen Prüfung der Entdeckung ein. Dabei trug Maurits van der Berg, der erste Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, eine Reihe von Stücken jedesmal erst auf seinem Stradivari, der einen Wert von rund zwei Millionen Papiermark hat, und dann auf jenem vom Entdecker behandelten billigsten Fabrikinstrumente vor und zwar zum Vorteile des letzteren. So sehr, daß sich die Opposition der Geigenbauer und -Händler, die der umwälzenden Entdeckung den Krieg bis aufs Messer geschworen haben, nicht zu rühren wagte. Die Ohlhaversche Geige war der altitalischen auf der G-Saite bedeutend überlegen, etwas auch in der höheren Lage der E-Saite, stand ihm aber auf der D- und A-Saite wesentlich nach. Der Stradivari war ausgeglichener. Doch was will das besagen! Ist es nicht schon ein unerhörter Triumph deutschen Erfindergenies, daß solch eine billigste neue Schachtelgeige überhaupt mit einem altitalischen Millioneninstrumente in erfolgreiche Konkurrenz treten konnte? Was wird man da erst erleben, wenn neue qualifizierte Kunstinstrumente durch das Ohlhaversche Verfahren veredelt werden! Jedenfalls steht hier eine empfindliche Entwertung der alten Instrumente bevor, wie auch anderseits in Zukunft jeder Orchestermusiker für wenig Geld ein Solisteninstrument ersten Ranges besitzen und damit den Orchesterklang zu ungeahnter Schönheit und Größe bringen kann. Denn auch Bratschen, Violoncellos und Kontrabässe können nach demselben Prinzipe veredelt werden. Letzteres ist noch Geheimnis, wird sich aber in wenigen Monaten, wenn erst die Patentangelegenheiten erledigt sind und die in Bildung begriffene Betriebsgesellschaft in Aktion tritt, entschleiern. Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Berlin (Edenhotel) und heißt, wie auch ihre Instrumente, nach dem umgekehrten Namen des Erfinders Revalo. Jedenfalls war der 7. Februar ein historischer Tag, den miterlebt zu haben auch mir eine große Erinnerung bleiben wird.

Weit schwächer wirkte die andere Sensation, die erste Aufführung von R. Strauß' Josephslegende an der Staatsoper. Diese Ballettpantomime wurde in unserm Blatte schon nach ihrer Pariser Uraufführung gewürdigt. ♦R. Strauß dirigierte auch die Berliner Aufführung. Ich war nicht dabei; sie soll aber glänzend ausgefallen sein. Das Werk selber fesselte besonders durch sein virtuoses Orchesterkolorit.

Die Lisztschen Sonette nach Petrarca, die ich letzthin erwähnte, sang nun auch ♦Karl Erb in der originalen Tenorfassung. Alle drei. Mit schöner Stimme, hoher Stimmkultur und echt Lisztschem Vortrage. Auch der Begleiter ♦Michael Raucheisen zeigte in der Klavierpartie Lisztschen Geist. So hatte man denn hier sein künstlerisches Erlebnis. Wird sich nun auch jemand jener drei Lieder annehmen, die den Pianisten als „Liebesträume" bekannt sind? Der Erfolg der in manchen Strecken so „modern" erscheinenden Sonette war groß genug, um zu Weiterem anzureizen. Weniger als Karl Erb interessierte ein anderer Tenorist, ♦Alexander Alexandrowitsch von der Petersburger Staatsoper. Doch ließ auch er uns eine schöne Stimme hören. Sie ist aber in der Höhe etwas mühsam und unfrei, ließ auch einige gaumige Töne unterlaufen. Geradezu sensationell war dagegen der Erfolg des Tenoristen ♦Tino Pattieri von der Dresdener Staatsoper. Diese herrliche Stimme hörte man mit dem Philharmonischen Orchester, das ♦Fritz Reiner mit außerordentlicher Meisterschaft dirigierte. Der Sänger glänzte namentlich in der zweiten Hälfte des Konzertes. Wie er dort Lohengrins Gralserzählung in musterhaft deutlicher Aussprache des Deutschen, im echten, häufig dramatisch erregten Erzählertone vortrug, hob ihn weit über den üblichen, lyrisch breitgezogenen Modetypus Neubayreuther Art hinaus. Am bestrickendsten klang die herrliche Stimme aber doch im italischen Idiom einer italischen Arie aus Ponchiellis Oper „Gioconda". Dieses Stück mußte der hinreißende Tenorist denn auch da capo singen. Von seines Konzertpartners Orchestergaben gedenke ich besonders der völlig kongenialen Wiedergabe von Straußens Eulenspiegel. So erschien mir dieses Werk wieder als das beste, welches uns der berühmte Komponist geschenkt hat. Unter den andern Gesangskonzerten fiel mir zunächst das von ♦Elli Busse auf. Diese Sängerin hatte den originellen Einfall, jedes Lied doppelt, verschieden komponiert zu singen. So „Die frühen Gräber" von Neefe, dem Lehrer Beethovens, und von Schubert; „Ach, neige, du Schmerzensreiche" aus Goethes Faust von Löwe und von Schubert; Goethes Mignonlied von Beethoven und von Schubert; das Gondellied von Mendelssohn und von Schumann; „Er ist's" von Schumann und von H. Wolf usw., bis zu den neuesten, noch lebenden Liederkomponisten hin. Hans von Bülow, der im Konzertsaale gern doktrinär verfuhr, hätte jedenfalls an dieser wahlverwandten Idee seinen Spaß gehabt. Warm zu begrüßen war mindestens der Anfang des Liederabends von ♦Elisabeth Lee. Da hörte man endlich wieder einmal Lieder von Rubinstein, drei Stück, den „Asra", „Es blinkt der Tau" und „Gelb rollt mir zu Füßen", was alles die moderne Jugend gar nicht mehr oder höchstens den Überschriften nach kennt. Ein Älterer aber seufzte: „Ja, damals verstand man noch Lieder zu schreiben." Tempi passati, tempi felici.

Im Sinfoniekonzerte ist zur Zeit wieder viel neues Leben. Übereifrig wird gemahlert. Das „Lied von der Erde" haben wir nun, wenn man die für Anfang März bevorstehenden Aufführungen durch Scheinpflug mitrechnet, gerade neunmal. Mich aber hat es trotzdem nur ein einziges Mal „erbaut". Hoch im Kurse steht auch unser tondichtender Kritiker Paul Ertel. Von seinen Orchesterwerken waren oder sind noch: „Pompeji", „Hero und Leander", „Mary Stuart", „Harold" und „Der Mensch", und bezüglich seiner Kammermusik-

werke, Lieder und Klavierstücke kann ich gar nicht nachkommen. Am 12. Februar kam auch etwas von seiner Oper „Die heilige Agathe“ zur Uraufführung. Das Stück verläuft in drei Akten, die von einem Vor- und Nachspiele umschlossen werden. Das Vorspiel hörten wir nunmehr im Konzertsaale, neben der zweiten Hälfte des ersten Walkürenaktes. Es wird von den beiden Hauptpersonen der Handlung (Sopran und Tenor) gesungen. Der Stil ist deklamatorisch, das Orchester fängt lohengrinisch-transzendent an, bringt aber keineswegs Anklänge an Wagner. In der Instrumentation fiel trotz gewisser modernster „Errungenschaften“ ein weises Maßhalten auf, das sich die jungen unter den „Modernen“ hinter ihre Eselsohren schreiben sollten.

Mancherlei Neues war sodann in der Kammermusik zu hören. So an ♦Karl Klinglers vorletztem Abende E. N. v. Rezniceks Cis-Moll-Quartett, das aber nicht, wie behauptet, uraufgeführt wurde, denn das hatte schon einige Wochen zuvor das Philharmonische Streichquartett (Veit u. Gen.) besorgt. Klingler, der uns in dieser Saison sogar mit einem Monstrum von Schönberg malträtierte, hat offenbar Angst, auf seiner geliebten Staatshochschule in Klasse B der Lehrerschaft degradiert zu werden, sonst würde er die Tradition seines Lehrers Joachim, die doch sonst sein Stolz und Alles war, nicht so schmählich über den Haufen werfen. Nun ist ja Rezniceks Werk aus ganz anderm Holze wie das von Schönberg geschnitzt, weit musikalischer und weit besser formiert, auch gehaltvoller, aber zu dem bis zur Hochschulrevolution von Klingler ausschließlich vertretenen Klassizismus paßt es dennoch wie ein Rabe zu einer Nachtigall.

*

Mitteilung der Redaktion.

Verschiedene Zuschriften wegen des im Hefte Nr. 3 erschienenen Musikbriefes aus Berlin veranlaßten uns in der Angelegenheit Schreker mit unserem Mitarbeiter Rücksprache zu nehmen. Herr Bruno Schrader teilte uns daraufhin Folgendes mit: „Ich habe von meinem Geschriebenen bezw. Gedruckten nichts zurückzunehmen“. Er erklärt sich weder für antisemitisch voreingenommen noch politisch anders engagiert, als die politische Konstellation unmittelbar in die künstlerischen Verhältnisse eingreift.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Der verheißungsvolle Aufschwung, den das Wiener Musikleben erfreulicherweise in der ersten Hälfte dieser Spielzeit nehmen konnte, hat leider im abgelaufenen Monat einen nach mancherlei Richtung hin betrüblichen Abbau erfahren. In der heute mehr denn je auf den materiellen Vorteil zugeschnittenen Kunst drängen sich anspruchsvoll auftretende Durchschnittsleistungen in den Vordergrund, während andererseits die verwöhnten Lieblinge der internationalen Musikwelt, die früher das glückliche Wien mit Vorliebe aufgesucht hatten, jetzt zu unserem wirtschaftlich zermürbten Publikum kein rechtes Zutrauen mehr besitzen und uns daher allmählich ferne bleiben....

Um so ermutigender die bemerkenswerte Energie einzelner einheimischer Schaffender, deren respektable Arbeiten wie hochragende Felstürme aus der nivellierenden Eintönigkeit des alltäglichen Musikgetriebes emporragen. Vor allem rüttelte ♦Joseph Marx die in dem musikalischen Einerlei erstarrten Gemüter mit der glanzvollen Uraufführung seines romantischen Klavierkonzertes mit Orchester, E-Dur, kürzlich in kräftigster Weise auf. Seit langem schon zählt Marx zu den stärksten und markantesten Begabungen des musikalischen Österreichertums und hat nun all die großen Hoffnungen, die er als viel gesungener Meister des Liedes einstmals in uns erweckt und später mit seinen herrlichen Kammermusikwerken bekräftigt hatte, mit seinem neuen Klavierkonzerte in ihrer ganzen Breite und Tiefe erfüllt. Zweifellos hat Marx mit diesem Werke den bisherigen Höhepunkt seines in ruhiger Entwicklung aufwärts führenden Schaffens erreicht, ohne sich darob — was bei leidenschaftlichen Temperamenten so oft der Fall ist — auch nur im mindesten ausgegeben zu haben. Was dieses technisch an Schwierigkeiten kaum mehr überbietbare Tonstück besonders charakterisiert, ist seine immense Klangfülle, die hier flutet, ferner ein überquellender Reichtum an weitbogigen, schwungvoll sich ausladenden Melodien, die das Konzert zu einem echten Marx stempeln und dasselbe gleichzeitig als eine bei glatter Ablehnung aller expressionistischer Experimente stets modern bleibende, prächtige Neuerscheinung auf dem dünn besäten Gebiete des zeitgenössischen Klavierkonzertes hinstellen. Die von ♦Ferd. Löwe geleitete, im Rahmen der Sinfoniekonzerte des Wiener Konzertvereins stattgehabte Aufführung bedeutete gleichzeitig eine famose Leistung des phänomenalen griechischen Pianisten ♦Angelo Kessissoglu, der seine immens schwierige Aufgabe mit sicherster Technik und einer spielenden Virtuosität meisterte.

Zwei neue Klavierquintette, die knapp hintereinander ihre erfolgreiche Uraufführung erlebten, besitzen nicht nur das äußerlich Gemeinsame, daß beide Werke Professoren unserer Akademie für Musik als Autoren haben, sondern weisen auch innerlich mancherlei stilistische Zusammenhänge auf. Das eine hiervon stammt von Max Springer und wurde von dem vortrefflichen ♦Feist-Quartette (Feist, Weißgärber, Polesny, Winkler) brillant exekutiert, das zweite hingegen verdankt Ferdinand Moser sein Entstehen und wurde von dem nicht minder tüchtigen ♦Kleinecke-Quartette (Kinzel, Föderl, Freith, Kleinecke) aus der Taufe gehoben. Wir können in dem angestellten Vergleiche auch noch weiter gehen. Beide Komponisten sind Musiker von erstaunlicher Vielseitigkeit und haben auf allen Gebieten ihrer musikalischen Tätigkeit schon prächtige Beweise ihrer wohl fundierten Musikalität gegeben. Springer lehrt an der kirchenmusikalischen Abteilung der Musikakademie in Klosterneuburg, ist ein namhafter Orgelvirtuose, Theoretiker, Musikschriftsteller; Moser ist Kontrabassist unserer Staatsoper sowie des Philharmonischen Orchesters, Pädagoge und Lektor für Musik an der Universität. Beide Komponisten stehen auf dem Boden einer durchaus gesunden, triebkräftigen und zu klaren Resultaten gelangenden Musikalität, fernab von jedem Neutönertum, wobei uns Max Springer der modernere der beiden zu sein scheint. Recht hübsch mutet uns namentlich der originelle Einfall des letzteren an, in dem vierten Satze seines Klavierquintettes Variationen über das ihm als gebürtigem Württemberger besonders nahegehende schwäbische Volkslied „Was hab' ich denn meinem Feinsliebchen getan?“ aufzustellen. Diese zehn Veränderungen, als Finale des bereits allzu gedehnten Werkes allerdings zu groß proportioniert, würden als selbständiges Tonstück ebenfalls gute Figur geben. Wie hierbei Springer sein volkstümliches Thema bald „duftig“, bald „getragen“, dann wieder als Gavotte, Musette und Fugato behandelt, zeugt von nicht gewöhnlicher Gestaltungskraft und hochentwickelter Technik. Man hat den befriedigenden Eindruck, daß hier ein phantasievoller, Brahms'sche Bahnen wandelnder Tondichter, statt sich mit skurrilen Problemen und leeren Gesten zu exponieren, leichtfaßliche und munter fließende Musik in ebenmäßige Formen gegossen hat. Als klangvolle, satztechnisch reine, auf einen gemütlichen Wienerischen Grundton gestimmte Arbeit gibt sich auch das neue Klavierquintett G-Moll Op. 18 von Franz Moser, der bisher mit einer stattlichen Reihe

von durchwegs gefälligen Kammermusikwerken und Liedern vor die Wiener Öffentlichkeit getreten ist. Beiden Komponisten wäre jedoch noch eine stärkere Anteilnahme seitens der auswärtigen Kreise zu wünschen.

Mit dem Referate über die Kammerkonzerte des Anbruch treten wir in die von unseren Extremisten beherrschte Welt des viel gelästerten, weil unverstandenen, Neutönertums. Wohl um den Übergang nicht allzu kraß erscheinen zu lassen, wurde für das erste Anbruch-Konzert ein noch nicht gänzlich nach neuen Reizen und Prinzipien orientiertes Programm gewählt, das mit der imposant gebauten, schwungvoll beredten A-Dur-Violinsonate von Josef Marx (aus einer früheren Schaffensperiode des Meisters stammend) begann und mit der sich kühn streckenden D-Moll-Violinsonate des führenden Jungpolen Karol Szymanowski schloß. Dazwischen lagen, von Elsa Weigl-Pazeller durchgeistigt gesungen, 2 Lieder auf den Tod eines Kindes Op. 5 von Franz Schreker und 3 Gesänge („Verlassene", „Mädchenlied", „Der Wanderer") aus Op. 6 von Arnold Schönberg. Für die beiden Violinsonaten hatte sich das geschätzte Künstlerpaar •Leo Sirota (Klavier), •Robert Pollak (Geige) mit gewohntem Verständnis eingesetzt. Stärkere Sensationen versprechen die angekündigten weiteren Anbruch-Abende, an denen u. a. repräsentative Werke von Béla Bartók, Frederic Delius, Zoltan Kodaly, Vít. Novák, Felix Petyrek, Karl Weigl und Egon Wellesz zur Aufführung gelangen sollen.

Bleiben wir bei Arnold Schönberg. Der unter seinem Präsidium stehende „Verein für musikalische Privataufführungen" veranstaltet seit kurzem öffentliche Propagandakonzerte, die sich eines unglaublichen Zuspruches erfreuen und teilweise sogar wiederholt werden müssen. Das letzte Konzert brachte eine befremdliche Bearbeitung von Gustav Mahlers populärer „Vierter" in Salonorchesterbesetzung (eine bei den zahlreichen Aufführungen gerade dieser Sinfonie wohl überflüssige Methode, für eine neue Idee Werbearbeit zu leisten) sowie die „Sechs Orchesterstücke" von Anton v. Webern. Dieser, einer der nächsten Freunde und Anhänger Schönbergs, nimmt natürlich darin einen seinem Meister verwandten Standpunkt ein, den er womöglich noch gesteigert auf die Spitze treibt: rücksichtslose Atonalität, vollkommenes Aufgeben jeder Periodizität und rhythmischen Konsequenz, aufpeitschende Verselbständigung der Klangelemente und deren neuerliche Verbindung zu konstruktivem Materiale.

Schließlich sei an dieser Stelle noch erwähnt, daß der in meinem letzten Musikbriefe genannte Liederkomponist, Direktor Edgar Callé, auf die Feststellung Wert legt, daß er mit dem bekannten, bereits verstorbenen Lyriker Walter Calé, dessen Lieder er vertont hat, in keinerlei Weise verwandt ist.

Wie bereits eingangs angedeutet wurde, meiden die geschäftstüchtigen Heroen des Virtuosentums in letzter Zeit unser armes Wien, das ihre Leistungen nicht mehr in entsprechender Weise zahlen kann. Weder d'Albert, Backhaus, Busoni und Dohnányi, noch Marteau, Burmester, Kubelik und Hubermann ließen sich mehr in Wien hören. Um so mehr wissen wir •Frau Elly Ney, dieser imponierenden Walküre im Reiche des Flügels, Dank, daß sie ihre hohe pianistische Kunst nicht den valutastarken Ländern vorbehält und durch ihr erschütternd großes Spiel das Wiener Publikum in einen wahren Rausch der Begeisterung versetzt hat. Solche Töne, wie sie Elly Ney an ihrem Beethoven-Abende etwa in der Hammerklaviersonate angeschlagen hat, gehören zu den stärksten Erlebnissen dieser Saison und dürften allen Anwesenden noch für lange Zeit hinaus im Ohre klingen. Gleichfalls Beethoven wurde an zwei nicht gut besuchten Abenden von •Guido Peters gespielt, diesem edlen Märtyrer seiner Kunst, der, schon zu Jahren gekommen, trotz seiner enormen Qualitäten als Schaffender (3 Sinfonien, 2 Streichquartette, 1 Oktett usw.) wie Reproduzierender, immer erst noch einem kleinen Kreise die ergreifenden Mysterien seiner genialen Veranlagung offenbaren muß, während die gerade für Sentimentalitäten wenig erübrigende Welt an diesem herrlichen Tondichter gleichgültig und achtlos vorübergeht. Prächtige Leistungen boten ferner •Hans Smeterling und •Juliusz Wolfsohn. Beide sind in Wien lebende polnische Künstler und vollendete Chopin-Spieler. Smeterling holte sich an seinem Chopin-Abende mit der B-Moll-Sonate Op. 35 einen rauschenden Erfolg, Wolfsohn brillierte glänzend mit einigen Chopinschen Etüden, Nocturnen und Walzer. Außerdem brachte Wolfsohn auch noch die bereits in meinem letzten Musikbriefe erwähnten Konzertparaphrasen über jüdische Volkslieder zur beifälligen Wiederholung. Ein hartes Opfer des erbarmungslosen Weltkrieges, der einarmige Pianist •Paul Witgenstein, ein ehemals zu den schönsten Hoffnungen berechtigender Künstler, veranstaltete wiederum einmal einen Klavierabend für eine Hand. Die Art, wie es dem bedauernswerten jungen Künstler gelingt, kraft einer besonderen Umstellung seiner Technik in unserem Bewußtsein die Vorstellung von dem Vorhandensein zweier Arme wachzurufen, ist ebenso lehrreich wie erschütternd. Endlich sei in diesem Zusammenhange nochmals auf die kraftvolle Virtuosität von •Angelo Kessissoglu verwiesen, dessen bedeutende Leistungen schon bei dem Klavierkonzerte von Marx entsprechend gewürdigt wurden.

Auch auf dem Gebiete des Gesanges mußten wir uns, aus den bereits geschilderten Gründen, größtenteils mit einheimischen Kräften begnügen. Hier gestaltete sich das erste Auftreten der 19jährigen Koloratursängerin •Maria Rajdl zu einem sensationellen musikalischen Ereignis. Frl. Rajdl, eine auch durch außergewöhnliche Schönheit blendende Erscheinung, Absolventin unserer Akademie für Musik, wurde von der Schule schlankweg als erste Sängerin an unsere Staatsoper berufen und hat sich im Nu die herzlichsten Sympathien des Wiener Publikums ersungen. Der jungen Dame, die besonders mit Brahms' Liedern einen starken Erfolg hatte, kann jedenfalls eine glänzende Zukunft prophezeit werden. Einen ähnlich rauschenden Beifall errang sich in diesem Konzerte der neue Heldentenor unserer Staatsoper, •Herr Aagard-Oestvig, dessen tragfähige, nordische Kraft mit südlicher Wärme vereinigende Stimme in Gesängen von Hugo Wolf („Der Gärtner", „Gesang Weylas", „Der Rattenfänger") sowie in beliebten Opernarien, wo er seine glanzvollen Töne, stimmungsvoll gehauchten oder furios geschmetterten Phrasen besonders wirken lassen konnte, zur vollen Entwicklung gelangte. All seine stimmlichen Reize äußerten sich übrigens kürzlich auch in Korngolds Oper „Die tote Stadt", in der er die männliche Hauptrolle sang. Mit Liedern von Schubert, Brahms, Wolf und Löwe trat der erste Bassist der Wiener Volksoper •Josef Manowarda, erfolgreich vor das Konzertpublikum und erfreute mit einem bis in die tiefste Lage sonoren, edel und gefühlvoll ausströmenden Organe. Von der sympathischen Sängerin •Alice Burger konnte ich schon anläßlich ihres Debuts allerlei Gutes berichten. Gelegentlich ihres zweiten Auftretens wußte sie namentlich mit neuen, eine moderne Linie bevorzugenden und ein entwicklungsfähiges Talent verheißenden Liedern des bisher in Wien noch unbekannten jungen Berliner Komponisten Fritz Wilckens unser näheres Interesse zu wecken. Als bravuröse Geigerin von reifer Auffassungsgabe, warm beseeltem Vortrage und solider Bogenführung zeigte sich die junge Ungarin •Marie v. Kálmán, die namentlich mit dem Brahmsschen

Violinkonzerte ihr ernstes, strebsames Künstlertum in das rechte Licht setzen konnte. Brahms war auch der ausschließliche Regent eines genußreichen Abendes, den uns der erste Konzertmeister des Wiener Sinfonieorchesters, ◆Josef Peischer, mit dem bekannten Komponisten ◆Franz Schmidt am Klaviere, verschaffte und welche die drei Violinsonaten von Brahms in vornehm harmonischem Zusammenspiel zum Vortrage brachten. Von neuen Cellisten stellte sich uns ◆Jascha Schwarzmann, ein ehemaliger Schüler der Wiener Musikakademie, jetzt in Bukarest wirkend, mit den obligaten Konzerten von Haydn, Dvořák und Saint-Saëns vor; virtuoses Spiel und voller Ton, hingegen unsaubere Intonierung; jedenfalls an die großen Meister, die er sich offenbar zum Vorbild genommen, noch nicht heranreichend. Schließlich sei auch noch des jugendlichen, in Wien ansässigen ◆Dirigenten S. Braslavsky Erwähnung getan, der in einem eigenen Sinfoniekonzerte ein überreiches Programm mit Schwung und mitreißendem Temperamente absolvierte und mit 2 Orchesterliedern „Wallada" (Felix Dahn) auch eine artige Verbeugung vor dem eben sechzig Jahre alt gewordenen schätzbaren Komponisten und Musikschriftsteller Camillo Horn machte. Wir möchten dem begabten und rassigen Dirigenten Braslavsky bald wiederum im Konzertsaale begegnen....

Noch ein Wort über unser Operntheater und unsere Volksoper. Beide stecken in den ärgsten finanziellen Nöten, die natürlich auch auf das künstlerische Niveau einen bestimmenden Einfluß ausüben müssen. Berechnet doch der Präsident der Staatstheaterverwaltung, Dr. Vetter, die Jahresausgaben der Staatstheater mit 61 Millionen Kronen, denen nur Einnahmen von 35 Millionen Kronen gegenüberstehen, so daß das Defizit ungefähr 26 Millionen beträgt. Ist aber bei der Staatsoper wenigstens eine feste künstlerische Struktur durch das Doppelregime Rich. Strauß-Schalk gegeben, so fehlt dieselbe vollkommen bei der Volksoper, seitdem Felix Weingartner die in seinen Händen ruhende Leitung der Volksoper leichtfertig im Stiche gelassen hat, während die von ihm gegründete Weingartner-G. m. b. H. sich noch weiterhin als unumschränkte Herrin der Volksoper betrachtet, ohne die Mittel zur klaglosen Fortführung dieses einst so blühenden Kunstinstitutes zu besitzen. Daraus ergeben sich die peinlichsten Kollisionen und schwierigsten Situationen, aus denen bisher vergeblich der richtige Ausweg gesucht wurde.

AUS DER SCHWEIZ

Von E. Refardt, Basel

Die Nachkriegsverhältnisse haben es mit sich gebracht, daß auch in den Fragen unserer Sinfoniekonzerte und überhaupt der Verwendung der Orchester allerhand Neuerungen ins Auge gefaßt werden müssen. In Basel z. B. sieht sich die Eigentümerin des Orchesters, die Allgemeine Musikgesellschaft, außerstande, den Betrieb in bisheriger Weise fortzuführen, das heißt das Orchester an Theater und Gesangvereine gegen Entschädigung jeweils abzutreten. Es ist einstweilen geplant, zur Gründung eines Orchestervereins zu schreiten, der keine eigenen Konzerte gäbe, sondern lediglich das Orchester engagierte und vermietete; man hofft, daß ihm außer den großen Konzertvereinigungen auch weitere Korporationen und Private beitreten werden, desgleichen mit einer entsprechenden Subvention der Staat, und daß dann die Fortführung eines geordneten und regelmäßigen Konzertlebens möglich sein werde. Eile tut allerdings not, denn es ist nur dank einer außerordentlichen Privatbeisteuer möglich gewesen, das Orchester noch für diesen Winter zusammenzuhalten. Ein völliges Fallenlassen desselben, wenn auch für kürzere Zeit, wäre allerdings bei dem intensiven Musikleben eine kaum zu ertragende Sache, und schon die Schwierigkeit eines Neuengagements und eines erneuten Einspielens bei Wiederkehr besserer Verhältnisse müßte eine gänzliche Aufgabe als höchst bedenklich erscheinen lassen. Mit einem solchen Orchesterverein würde Basel zu einer ähnlichen Lösung gelangen, wie sie Bern seit einigen Jahren kennt. Der Berner Orchesterverein hat allerdings sein Orchester auch nur mit künstlichen Mitteln beieinander halten können. Anno 1919 hatte man ein großes, zu gleicher Zeit an fünf verschiedenen Orten gefeiertes Fest zugunsten des Baues einer Kunsthalle organisiert und dabei so solenne Einnahmen erzielt, daß man letztes Jahr das nämliche Fest schlankweg nochmals feierte und das finanzielle Ergebnis dem Orchesterverein zuwandte. Es soll ein recht gutes Ergebnis gewesen sein, und jedenfalls war schon die eine Seite des Gedankens nicht übel, einmal wirklich weiteste Kreise für das Bestehen und Aufrechterhalten des Orchesters zu interessieren.

Aber das allein genügt nicht; deswegen gibt der Berner Orchesterverein im Sommer und Winter mit seinem Orchester auch eigene Volkssinfoniekonzerte. Sie stehen unter der Leitung von ◆Eugen Papst und scheinen sich fortgesetzt eines regen Zuspruches zu erfreuen. Im laufenden Winter stehen an Sinfonien auf ihrem Programm: Bruckner, Nr. 7; Klose, „Das Leben ein Traum"; Strauß, Aus Italien; Bittner, Vaterland; Mahler, Nr. 6; Beethoven, Eroica; Hans Huber, Nr. 3. Daneben sind vier Kammermusikabende vorgesehen, worunter ein Schubertabend, und einer mit dem Quintett von Bruckner und dem Klavierquartett von Strauß.

Daß auch diese, wie man sieht, durchaus seriöser Musik gewidmeten Veranstaltungen beliebt sind, beweist der Umstand, daß sie finanziell ertragreich sind, trotzdem sie, die Sinfonie- wie die Kammermusikabende, mit denen der Berner Musikgesellschaft konkurrieren. Diese bilden das althergebrachte, sozusagen offizielle Konzertieren. Hier leitet das Orchester ◆Fritz Brun. Aus dem Generalprogramm des gegenwärtigen Winters greife ich heraus: Beethoven, Prometheus-Ouvertüre; Brahms, Doppelkonzert; Bruckner, Dritte Sinfonie; Jarnack, Ouvertüre zu einem Ritterspiel; Balmer, Serenade für kleines Orchester; Schultheß, Concertino für Violine; David, Römische Suite. Jarnack, Balmer, Schultheß und David gehören der jüngeren Generation der Schweizer Komponisten an, und man begrüßt das Erscheinen ihrer Namen an solcher Stelle natürlich doppelt, zeigt es doch einerseits die gute Wirkung der schweizerischen Tonkünstlertagungen, an denen die Jungen unter sich zu sein pflegen (ich habe an dieser Stelle auch schon darüber berichtet), und anderseits den aufmerksamen Blick der für das Programm verantwortlichen Stelle, die die stärkeren unter den neuen Talenten hier vor eine maßgebende Öffentlichkeit zieht. —

Noch seien die Kammermusikabende der nämlichen Musikgesellschaft erwähnt, in deren Programm Debussys Streichquartett Op. 10 figuriert, und eine D-Moll-Violinsonate von Fritz Brun, der sich letztes Jahr mit einer neuen Sinfonie (Nr. 3) als eine der markantesten Erscheinungen unter den schweizerischen Komponisten ausgewiesen hat. Das Berner Theater steht unter der musikalischen Direktion von ◆Dr. Albert Nef. Von seinen Leistungen sei für diesmal nur die Wiedergabe von Kloses dramatischer Sinfonie „Ilsebill" genannt, deren Aufführungen wie schon vergangenes so auch dies Jahr jeweils zu eigentlichen Volksfesten sich auswachsen und die Bühnenwirksamkeit dieses farbigen Werkes aufs nachhaltigste beweisen.

Ähnlich wie Bern ist Zürich am Werk, wo ◆Volkmar Andreae Chor und Orchester leitet. Auch diesen Programmen weiter nachzugehen, will ich mir aber versagen, dafür noch die Aufmerksamkeit auf ein bescheideneres Musikzentrum der deutschen Schweiz wenden;

auf Winterthur. Denn das ist ein Charakteristikum der Schweiz, daß gerade an kleineren Orten (und noch an viel kleineren als in dem immerhin stattlichen Winterthur) viel und tüchtig musiziert wird. Hier war Radecke Kapellmeister, der unlängst verstorbene; jetzt sind für jedes Konzert Spezialdirigenten eingeladen worden, und am Schlusse der Saison wird dann wohl die Wahl stattfinden müssen. Winterthur hat acht Abonnementskonzerte mit dem Sinfonieorchester vorgesehen, und außerdem als Parallelinstitution acht populäre Konzerte, teilweise als Kammermusikabende. Aus dem Programm der Abonnementskonzerte seien die Variationen von Braunfels über ein Berliozthema genannt, die der Komponist selbst dirigieren wird; aus demjenigen der populären Konzerte die Suite zum „Bürger als Edelmann" von Strauß. Am Beethovenabend dieser populären Konzerte sang ◆Gertrud Goetzinger von Basel die Perfidoarie und erwies sich damit als wohlgeschulte, höchst beachtenswerte Sängerin.

Daneben hat Winterthur einen Gemischten Chor (Leitung: ◆Otto Uhlmann), der im Dezember „L'enfance du Christ" von Berlioz aufführte, und natürlich eine ganze Reihe von Männerchören; einer davon zieht heuer verdienstlicherweise wieder einmal Félicien Davids „Wüste" aus der Schublade der Vergessenheit.

In Basel hat die Hochflut der Solistenkonzerte einigermaßen abgenommen. Da die meisten auswärtigen Künstler in allen größeren, und vielfach auch in kleineren Städten auftreten, tragen in dieser Hinsicht die Musikberichte aus den verschiedenen Orten ein ziemlich gleichmäßiges Gepräge. Im Januar (über die Zeit bis dahin wurde in einem früheren Bericht referiert) waren es vornehmlich einige Kammermusikvereinigungen, die sich hören ließen. So gab das ◆Rosé-Quartett aus Wien zwei Abende in Basel, davon den einen als nachträgliche Beethovenfeier mit Op. 18 Nr. 5, Op. 74 und Op. 131, und das ◆Klingler-Quartett brachte, in den nämlichen Tagen, Beethovens Op. 132 und das G-Dur-Quartett Op. 161 von Schubert. Der Vorschlag der letztgenannten Herren, es an einem Abende einmal mit zwei Quartetten bewenden zu lassen, fand großen Beifall, zwei solche Monumentalwerke genügten aber auch wirklich vollkommen. — Weiterhin war interessant der Besuch eines Londoner Quartetts (Damen ◆Meredyll und ◆Rawlins, Herren ◆Jeremy und ◆Doehaerd), das unter anderem ein klangvolles Klavierquartett von G. Fauré vorführte. Leider spielten die Herrschaften keine englische Musik; fanden sie wohl für ihre Zusammensetzung nichts Vorführenswertes? Aus den Solistenabenden greife ich ◆Wilhelm Kempff heraus, der sich in der Sonate Op. 111 von Beethoven und der Toccata von Schumann als echten Musiker erwies (von neuem erwies, denn wir haben ihn schon zu Anfang des Winters einmal gehört) und eine alte gute Pianistentradition wiederbelebte, indem er dem Programm eine Improvisation über ein Thema einfügte, das er sich aus der Zuhörerschaft geben ließ. Die Verarbeitung zeigte einen ungewöhnlichen Ideenreichtum und behende Geistesgegenwart und machte ersichtliches Vergnügen.

Leider mußte diesen Winter in Basel der übliche eigene Kammermusikturnus ausfallen; die Abonnementskonzerte brachten im Januar u. a. Bruckners dritte Sinfonie und zwei kleinere Orchesterwerke von Delius, sowie erfreulicherweise wieder einmal Mendelssohns Italienische Sinfonie. ◆Egon Petri, der jetzt am Basler Konservatorium eine Lehrstelle übernommen hat, spielte das Es-Dur-Konzert von Liszt, und ◆Ilona Durigo sang eine Novität, aber eine uralte, nämlich eine Kantate, die der Berner Organist Ernst Graf aus Monteverdis „Orfeo" und „Arianna" und Peris „Euridice" für Alt, Orgel und Orchester zusammengestellt hat. Die ausdrucksvolle und gewaltig leidenschaftliche Musik namentlich Monteverdis wirkte mit unmittelbarer Kraft.

Die gemischten Chorvereinigungen sind seit meinem letzten Berichte nicht aufgetreten, doch steht uns eine Aufführung der Johannespassion in naher Aussicht. Dagegen bewährte sich die Liedertafel wiederum aufs glänzendste in einem vornehmlich Hans Huber gewidmeten Orchesterkonzert; das Hauptwerk des Abends war seine Männerchorkantate „Heldenehren", die völlig lebendig erfaßt und virtuos wiedergegeben wurde. Der Dirigent der Liedertafel und der Sinfoniekonzerte, ◆Hermann Suter, versteht es, die feinnervige, rhythmisch namentlich ungemein belebte Musik Hubers vollendet zum Klingen zu bringen. Suter hat übrigens im Januar in Bochum an einem Schweizerabend seine eigene D-Moll-Sinfonie mit größtem Erfolge dirigiert. Da das Werk jetzt gedruckt ist, wird es seinen Weg rasch machen, recht gerne würde man es auch hier wieder einmal hören. Auch von Huber ist in Bochum ein Werk aufgeführt worden, die sprühende Simpliciusouvertüre, die ja in Deutschland nicht unbekannt ist. Auf ein anderes Werk dieses Autors, das unlängst in Zürich wieder einmal zu Gehör kam, das empfindungsreiche Oratorium „Weissagung und Erfüllung", möchte ich bei dieser Gelegenheit doch auch gerne hinweisen.

Auch in der welschen Schweiz blüht ein reges Musikleben. Die Chorvereinigungen sangen in Lausanne „Jephta" von Carissimi, Motetten von Palestrina und Vittoria, und in Genf den „Elias" und „Judas Maccabäus". In den Sinfoniekonzerten von Lausanne dirigierte ◆E. Ansermet eine C-Dur-Sinfonie von Andreae, außerdem gelangten weitere Orchesterwerke junger schweizerischer Komponisten zur Aufführung, so von Fornerod und Duperier, und namentlich eine Sinfonie von Charles Chaix, die vielen Beifall fand. Lausanne hat auch populäre Sinfoniekonzerte eingerichtet. Aus den Genfer Abonnementskonzerten sind außer den gleichen jungschweizerischen Werken, die in Lausanne gespielt wurden, Orchesterwerke von Martin (Genf) und Ravel zu nennen, und aus anderen Konzerten eine Sonate für Alto, Flöte und Harfe von Debussy. In dem kleineren Neuenburg fanden vorzugsweise Kammermusikveranstaltungen statt, aus deren Programmen ein Quartett von Chausson besonders erwähnenswert ist. Scheinen so im allgemeinen die französischen Namen in dieser Umgebung zu überwiegen, so darf daraus doch keineswegs auf eine Vernachlässigung der Pflege deutscher Klassiker geschlossen werden. Beethoven z. B. ist ausgiebig zu Worte gekommen, wie ja auch anderseits die deutschsprechende Schweiz den französischen Klassikern natürlich stets freudig Willkommen bietet, so war Belioz' Faust ein Hauptmerkmal der diesjährigen Züricher Konzerte.

AUS BRÜNN

Von Friedrich Soukup

Der ewige Kampf der Kunst mit dem Materialismus der Zeit ist die bittere Notwendigkeit eines weiseren Weltwillens. Die Gegenwart gibt wohl den krassesten Beweis der Verunglimpfung, Nichtachtung oder Einschnürung der lebendigen, göttlichen Kunst. Von letzterer können wir, hier in der Tschechoslowakei, speziell in Brünn, ein Lied singen. Die Oper spielt an zwei Tagen der Woche, das Schauspiel ist vollkommen aus unserem früheren Besitze, dem großen, deutschen Theater verbannt und fristet in einem Nottheater unter schweren Opfern sein Leben. Daß der Theaterbetrieb, speziell, nicht durch die verschiedenartigsten Machinationen der jetzigen Herren des Landes lahmgelegt wurde, ist ein einziges großes Verdienst des Direktors ◆Rudolf Beer! Er und seine anhängliche Künstlerschar

waren und sind die unermüdlichen Kämpfer gegen allen Ansturm auf den alten Kunstbesitz. —

Als Auftakt zu unserem heurigen Musikleben (im Zeichen der Beethoven-Geburtstagsfeier) brachte unsere Oper eine recht gut vorbereitete „Fidelio"-Aufführung. Es folgten „Evangelimann", „Madame Butterfly", „Die Abreise" und „Bajazzo". Eine „Carmen"-Aufführung mit dem berühmten •Baklanoff erzielte allerdings mehr Sensation als echten Erfolg. Als Micaëla überraschte Frau •Folkner. Die dargebotenen Wagner-Aufführungen, „Siegfried", „Götterdämmerung", „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" waren in Anbetracht der auf das Mindestmaß beschränkten Probemöglichkeiten angängig! Meisterhafter Stabführung erfreuen sich die Aufführungen unter der Leitung des I. Opernkapellmeisters •August Veith, mit ihm alternierend •Mohn und der aus Graz berufene •Seitz. Neueinstudierungen brachten uns „Undine", „Das Nachtlager von Granada", „Postillon von Lonjumeau". Als karges Präsent ward uns „Der Schmuck der Madonna" von Wolff-Ferrari zugedacht. Jahrmarktsgewühl wechselt mit bigott-abergläubischem Gemurmel, zeitweilig von einer übersentimentalen Liebesgeschichte unterbrochen. — Die musikalischen Effekte Wolff-Ferraris überbieten sich reichlich an Möglichkeit und Unmöglichkeit. Der dramatisch-musikalische Antrieb erfolgt ruckweise, und ohne äußere und innere Entladung schleppt sich die Oper dem Ende zu. In den Hauptrollen: •Fr. Waldenburg, der untenorale Tenor •Topitz und der wackere Bariton •Räcke. Regie: •Theo Werner. •Mohn dirigierte viel, viel zu viel! — Eine „Aïda"- sowie „Toska"-Aufführung brachte uns den neuesten Stern am italienischen Sängerhimmel •Michele Fleta. Sein frischer Sängerruhm, getragen von unerhörter Reklame, holte sich lauten Erfolg. Den Kenner aber befriedigte die höchst gepriesene Kunst Fletas nicht völlig.

Erfreulicheres weiß ich über das Konzertleben zu berichten! Die „Mährisch-schlesische Konzertdirektion" (Leitung Theodor Eckert) hat uns meist überaus genußreiche Abende beschieden. Die gefeiertsten Künstler dieser Abende waren die Sänger: •Dr. Schipper, •Paul Bender, •Georg Baklanoff, •Michele Fleta und •Frl. Emmi Leisner. — Gleichen Erfolg hatte •d'Albert, sein ihm würdiger Schüler, der Rumäne •Dimitriescu und die ganz hervorragende, übermächtige •Elly Ney. — Im Mittelpunkte der zahlreichen Beethovenfeiern stand das Wiener •Rosé-Quartett, das an vier Abenden sämtliche Streichquartette des unsterblichen Großmeisters in vollendetster Weise interpretierte. An einem modernen Abend brachte uns Rosé — Reger, Dworzak und Mandl. Gefeiert schieden die Rosé-Leute aus Brünn. — Das •Steiner-Quartett, unsere heimische Künstlervereinigung, spielte an zwei Abenden mit durchschlagendem Erfolg. Der Primarius des Quartetts, •Georg Steiner, erntete wiederholt als Solist wohlverdiente Lorbeeren.

Orchesterkonzerte veranstaltete der „Musikverein" (Musikdirektor •Frotzler) mit den Solisten •Bosetti, dem Cellovirtuosen •Grümmer, dessen hervorragendes rein technisches Spiel den Wunsch nach heißerer Empfindung laut werden läßt, dem ungestümen, hochbegabten •Siegmund Feuermann; ferner der „Schubertbund" (•Dirigent Louis Schwarz), „Männergesangverein" (•Dir. Wickenhauser), durchwegs sich auf bescheidenes Mittelmaß beschränkende Aufführungen. Ein Orchesterkonzert der „Philharmoniker" brachte unter der genialen Leitung •Dir. Zemlinskys aus Prag u. a. Mahlers I. Sinfonie mit überaus großem Erfolge für den Dirigenten zu Gehör. Als Solist erntete •Georg Steiner mit der Wiedergabe des Violinkonzertes von Beethoven stürmischen Beifall. Sein hohes Stilgefühl, sein warmer, seelenvoller Vortrag und seine vollendete Technik bewiesen, daß Steiner heute als einer der ersten Meister seines Instrumentes angesehen werden kann! — Das erfreulichste Ereignis unserer heurigen Konzertsaison, sowie eine hohe, künstlerische Errungenschaft darstellend, bilden die Konzerte der neugegründeten „Akademischen Philharmonie", welcher als Musikdirektor •Rudolf Peterka vorsteht. Der geniale Dirigent und Komponist erschließt uns unter seiner überaus bewußten, umsichtigen Stabführung wahre Wunder neuzeitlicher, hoffnungsfroher Dirigentenkunst. Der großen Geste abhold, wird ihm folgerichtig die innerste Tiefe des Werkes Erschließung und die überreichen Klangströme, durch seinen Stab beschworen, überfluten uns mit hinreißender Leidenschaft. Ob es nun Mozarts leichtflüssige „Jupitersinfonie", oder aber Beethovens im letzten Satze fast diabolisch im Taumel rasende „Siebente", Haydns heitere, stets sonnige Weise, oder wiederum des Titanen in tiefstem Menschenschmerze musikgewordene göttliche Offenbarung im Trauermarsch seiner „Eroica" ist, immer weiß der erst 26jährige Feuergeist, mit geradezu unfehlbarer Einwirkung, sein ihm gänzlich ergebenes Orchester zu meistern und zum Siege zu führen! Dem Trauermarsch der „Eroica" seien noch einige Worte gewidmet! Eine unerhörte, atembeklemmende Wirkung auslösend, zu greifbarer Klage geworden, vermittelt durch die starke Persönlichkeit eines werdenden Großen, dessen Name, Rudolf Peterka, vor nicht allzu lange genannt, höchste Beachtung verdient. Es wird wenige geben, die solches Aufmerken verdienen, wie eben dieser Dirigent und Komponist! An den Orchestern im Reiche liegt es jetzt, sich diesen Mann zu sichern, in dem ich eine der allerstärksten Hoffnungen der gesamten Musikwelt sehe!



Prof. Paul Graener, Leipzig

AUS NEUYORK

Von Ethel **Paine**

Neuyork und die Vereinigten Staaten überhaupt sind im Zustande eines musikalischen Erwachens, das nicht nur in den Großstädten, sondern ebensogut in Landgemeinden zum Ausdruck kommt. Während der vergangenen vier Jahre hat sich der berufsmäßige Stand der amerikanischen Musiker bedeutend verbessert, und gleichzeitig hat das Volk ein gesteigertes Verlangen nach guter Musik bekundet.

Der gegenwärtige Stand der Chicagoer Operngesellschaft in Sioux Falls, einer Stadt in dem mittleren Weststaate Süd-Dakota, wo nie zuvor eine größere Operngesellschaft bestand, ist ein Beispiel dafür, was während dieses Erwachens möglich geworden ist. Monatelang hat sich Sioux Falls, die größte Stadt des Staates, obgleich sie nur 25000 Einwohner hat, auf dieses musikalische Ereignis vorbereitet. Knaben und Mädchen in den Schulen beschäftigten sich mit den Operntexten, ein Musiklehrer erteilte in der größten Kirche eine öffentliche Belehrung über klassische Musik, und der Kaufmännische Verein veranstaltete ein Festessen, um die Ankunft der Operngesellschaft anzuzeigen. An dem Tage, an dem die Operngesellschaft ankam, brachten Sonderzüge aus 43 Städten eine Flut Viehzüchter mit Frauen und Kindern, Hirten und Eingebornen von Sioux und Cheyenne, sowie Landwirten, welche in ein umgebautes Schauspielhaus strömten und weltbekannten Sängern, wie Rosa Raisa, Titta Ruffo, Riccardo Martin und Marcella Craft zujubelten. Aufgeführt wurden: **„Cavalleria rusticana“ und „Il Pagliacci“.**

Die Operngesellschaft von Chicago ist nicht die einzige, welche Kunstreisen unternimmt. Selbstverständlich hat sich auch die städtische Operngesellschaft in Neuyork für einige Jahre verpflichtet. Außer den genannten Unternehmungen gibt es noch verschiedene andere, welche gute Opern aufführen und dabei sowohl ihren eigenen Unterhalt haben als auch noch übriges Geld verdienen. Ein paar Jahre früher hätten derartige Unternehmungen unvermeidliches Unheil hervorgerufen. Jetzt ist nicht nur genügendes Musikinteresse innerhalb des ganzen Gebietes der Vereinigten Staaten vorhanden, um Opernreisen zu ermöglichen, sondern es ergibt sich auch eine bemerkenswerte Zunahme der Anzahl von Sinfonieorchestern. Überall entstehen solche, und es gibt heute kaum eine Stadt von Bedeutung, welche nicht eins hat, und manche haben deren zwei. Freikonzerte für das Volk sind an der Tagesordnung; viele dieser Unternehmungen finden unter dem Schutze führender Universitäten und hervorragender Zeitungen statt. Ein neuer Abschnitt musikalischer Entwicklung ist die Gründung musikalischer Vereine in den einzelnen Gemeinden, um die musikalischen Kräfte des Volkes anzuregen.

Gemeindechöre treten auch oft bei Versammlungen aller Art auf und gehen in Läden und Fabriken. Ein großes Geschäftshaus in Neuyork beginnt die Tagesarbeit mit Gesang. Ein anderer Beweis für die musikalische Neigung in den Gemeinden ist das Wiederaufleben von Gewohnheiten, wie Singen von Weihnachtsliedern in den Straßen kleiner und großer Städte, Chorsingen bei Gedenkfeiern an den Waffenstillstand und bei Dankgottesdiensten, sowie die Errichtung von Musikhallen zur Ehre für im Kriege gefallene Soldaten. Die Musik ist auch in den öffentlichen Schulen in beständigem Fortschreiten, und die Vereinigten Staaten haben heute nicht weniger als 7000 Volkschulinspektoren für Musik.

Diese Neigung für Musik, die vor wenigen Jahren unmöglich gewesen wäre, spiegelt sich natürlich in der Presse wider, die heute der Musik ganze Spalten widmet, während früher die meisten Zeitungen sie fast gänzlich unbeachtet ließen. Dadurch wieder ist eine höhere Art der Musikkritik geschaffen worden. Eve Gauthier, die „Hohepriesterin“ moderner Gesangskomposition, sagt in einer neuen Nummer der Zeitschrift „Musical America“: „Als ich auswärts Sänger hörte, kam mir erneut der ungemein hohe kritische Maßstab zum Bewußtsein, der in den Vereinigten Staaten angelegt wird. Oft habe ich darauf hingewiesen, daß jedem Versuche, Amerika etwas anderes als das Beste zu schicken, nur Unheil folgen würde.“ Von dem französischen Pianisten, Herrn Cortot, sind in derselben Zeitschrift folgende Worte angeführt: „Ich kann mir kein Publikum denken, das für neue Werke empfänglicher ist als das, welches gewissenhaft und in fast religiöser Andacht die Konzertsäle Amerikas besucht. Wenn man manchmal in Mißstimmung darüber ist, daß ein in Bezug auf Gefühlswert und Rhythmus flaches Werk mit einem bedeutenden Musikwerke auf demselben Programme vereint ist, so ist dafür sicherlich nicht das Publikum verantwortlich zu machen. In sehr kurzer Zeit werden derartige Irrtümer nicht mehr geduldet werden; so gewiß ist es, daß die künstlerischen Ideale der Amerikaner im Aufstieg und in der Läuterung begriffen sind. Des Volkes Liebe zur Musik wird bald seinen Geschmack für Kunstliebhaberei und den Künstler übertreffen — eine letzte Spur des Erbes, das das Amerika der Vergangenheit hinterlassen hat, und von dem sich die Amerikaner der Zukunft eiligst zu befreien suchen.“

Eine Entwicklung, die durch das Streben des Volkes nach musikalischer Ausdrucksweise hervorgerufen wurde, ist das Auftauchen des amerikanischen Komponisten. Die letzte Spielzeit brachte auf dem Plane fünf neue amerikanische Werke, während deren in anderen Jahren nie mehr als eins oder zwei waren. Auch amerikanische Sänger werden in immer größerer Anzahl bei bedeutenden Opern angestellt. In den Sinfonieorchestern tritt jetzt das Werk des jungen amerikanischen Sinfoniekomponisten in den Vordergrund, und bei Gesangsaufführungen treten Lieder amerikanischer Komponisten jetzt häufiger auf als früher.

Da die musikalische Entwicklung in den Vereinigten Staaten hauptsächlich vom Volke ausgeht, so wäre ein Überblick über die mitwirkenden Einflüsse nicht vollständig ohne Berücksichtigung des selbsttätigen Klaviers und des Phonographen.

Jeder einfache Beobachter weiß natürlich, daß die fortschrittlichen und tatkräftigen Fabrikanten von Phonographen oder Sprechmaschinen Schallplatten für ihre Maschinen hergestellt haben. Durch Aufnahme tatsächlich aller lebenden Sänger und Instrumentalkünstler ist es sowohl der Familie des Farmers und dem einsamsten Herdenbesitzer, als auch dem Städter, gleichviel, ob reich oder arm, möglich geworden, den Gesang eines Caruso, Martinelli, Didur, Amato, Melba, Farrar, Florence Easton, Galli-Curci oder einer Rosa Raisa zu hören, ebenso das Geigenspiel eines Kreisler, Ysage, Heifetz, sogar die Musik der besten Sinfonieorchester, Streichquartetts, Trios und dergleichen mehr.

Nach Aussage der führenden Fabrikanten von Schallplatten und Phonographen hat die Nachfrage nach besserer Musik ganz bedeutend zugenommen. Tanzmusik „verkauft sich selbst“, wie man mit dem Fachausdruck sagt; sie kennzeichnet den Geschmack der Jugend des Landes. Aber zweifellos werden Orchesterplatten, Platten von Streichquartetts, ebenso wie die besten Platten von den größten Sängern der Welt, jetzt besser als je zuvor verkauft. Es ist auch eine Tatsache, daß das Publikum im allgemeinen, selbst bei den volkstümlichen Platten, einen höheren musikalischen Wert fordert als zehn oder auch nur fünf Jahre früher.

Die Ursache des veränderten Werturteils des Volkes in musikalischen Dingen ist verschiedener Art. Ohne Zweifel war der Krieg die größte Einzeltriebkraft. Die enge Fühlung, in die Millionen amerikanischer Soldaten

auf irgendeine Weise zur Musik traten, im Felde, auf dem Schiffe, sogar an der Front selbst, dieser erste Hilfsdienst zur Aufrechterhaltung des Mutes, wie er durch die Regimentskapellen und die Anstimmer von Gesängen gewährt wurde, war geeignet, eine Wirkung zu erzielen, die den Waffenstillstand überdauerte. Bei dem Volke daheim hat die Musik einen ähnlichen Dienst erfüllt.

Eine zweite Ursache von Wichtigkeit ist die ungeheure Zunahme in der Herstellung von Phonographen und Spielpianos und deren neueste große Verbesserung. Ursache und Wirkung zugleich ist die ungeheure Zunahme der Anzahl von Konzerten und musikalischen Einrichtungen, sowohl erwerbsmäßiger als auch privater Art, die über die ganzen Vereinigten Staaten verbreitet sind.

AUS PARIS

Von Paul Louis Neuberth

Um einen jungen Schüler einer Komponistenklasse, welcher ganz moderne Werke schreiben will, in Erstaunen zu setzen, muß man ihn unter anderem fragen, ob er Walzer schreibe. Dann werden Sie ein mitleidiges Lächeln bei ihm sehen; er wird sich fragen, ob sein Fragesteller sich über ihn lustig mache, und wenn er Sie nicht kennt, wird er Sie für einen vollkommenen Dummkopf halten. Gehen Sie noch weiter und sagen Sie ihm das Wort, das, wahrscheinlich mit Unrecht, Richard Wagner zugeschrieben wird: „In manchen Straußschen Walzern ist ebensoviel Geist wie in einer Sinfonie Beethovens.“ Dann werden Sie ihn sehen: stolz, spöttisch, die Schultern in die Höhe ziehen!

Denn die Kunst, einen wirklich guten Walzer zu schreiben, ist verlorengegangen seit der freieren Zeit Fahrbachs, Gungls und des älteren Strauß. Einige von Métra, Waldteufel oder Ziehrer und die wundervollen Walzer von Millöcker (Bettelstudent und Grubenlichter) bilden ungefähr das, was seit den großen Ahnen des Walzers an wirklich Musikalischem dieser Art geschrieben worden ist. Man kann auch daran erinnern, wieviel Fesselndes und Geistvolles Mahler dem gemütlichen Wiener Rhythmus entnahm. Einige der innigsten Seiten seiner Sinfonien und seines köstlichen „Wunderhorns“ verdanken fast ihren ganzen Reiz der Verwandtschaft, welche sie mit dem Walzer verbindet. Und ist nicht der Walzer der „Meistersinger“ eine der reizvollsten Seiten Wagnerscher Musik? Ich will nicht die Chopinschen Walzer erwähnen, welche nur eine Plage der Klavierkonzerte sind. Geziert und weinerlich, wie sie sind, haben sie, meiner Ansicht nach, weniger Wert als diejenigen von Blon oder Jean Gilbert.

Die Komponisten glauben, etwas von ihrem Ansehen zu verlieren, wenn sie sich von dem einschmeichelnden, wirbelnden Rhythmus fortziehen lassen, und es sind verhältnismäßig wenige, die es gewagt haben, einen Walzer mit einem Orchesterwerke oder einer Sammlung von wirklichem Werte in Verbindung zu bringen. (Beim Schreiben kommen mir soeben andere Walzerthemen in den Sinn und erinnern mich an Brahms, Cobridge, Taylor, Florent, Schmitt.) Auch als man hörte, daß das Orchester Chevillard als Erstaufführung ein neues Werk darbieten würde unter dem Titel „Der Walzer“, und daß sein Verfasser kein anderer als Moritz Ravel wäre, herrschte allgemeines Staunen; wie würde wohl unser berühmter, junger Musiker darüber denken? Ursprünglich dazu bestimmt, auf der Bühne getanzt zu werden, als ein Ballettwerk, behauptet dieses Stück mehr als ehrenvoll seinen Platz im Konzertsaal. Das Stück, welches mit dem ganzen feinfühligen Kunstverständnis behandelt wurde, das diese Arbeiten Ravels kennzeichnet, gefiel dem Publikum, das sich von der Klangfülle hinreißen ließ, die durch die Musik hervorgebracht wurde, und von den Erinnerungen, die seinem Geiste durch die bekannten von dem modernen Künstler neu belebten Themen wachgerufen wurden. Zunächst setzt das Orchester ein, das von einem kaum vernehmbaren Satze der Kontrabässe begleitet wird, dem sich plötzlich die Hörner anschließen, während die Violinen mit gedämpftem Spiel folgen und zögernd den Walzer vorbereiten. Dann entwickelt sich dieser, hebt sich heraus, der Rhythmus entsteht, die Melodie tritt hervor, fließt in leiser, wonniger Stimmung dahin, und das Werk endet in einem hellen Wirbel. Durch diese hervorragende Aufführung, die auch die geringsten Andeutungen des Komponisten genau beachtete, hat das Orchester Chevillard einen glänzenden Erfolg gehabt.

Dieses selbe Orchester hat noch einen anderen blendenden Erfolg zu buchen, nämlich die Aufführung eines Werkes seines derzeitigen Leiters Paul Paray: Der bestürzte Adonis. Die Harmonie dieses Stückes zeigt viele Anklänge an diejenigen des griechischen Altertums. Diese Musik ist außerordentlich gut; sie zeigt eine klare Auffassung und eine regelmäßige und leicht verständliche Ausführung Paul Paray, dessen Fähigkeit als Leiter des Orchesters sich bei jedem Auftreten kundgibt, ist übrigens ein äußerst tüchtiger Künstler, und seine Werke vermehren sicherlich den gegenwärtigen Spielplan um soviel gute Stücke, als deren überhaupt von ihm geschaffen wurden.

Bei Colonne wurde eine Neuheit von Debussy gespielt. Der Verfasser hätte bei Lebzeiten wohl nicht seine Zustimmung zur Aufführung seiner „Fantasie für Klavier und Orchester“ gegeben, und er hatte recht. Obgleich diese lange Fantasie aus technischen Gründen und durch den Ausspruch von Margarete Long verboten war, hat sie doch Musiker und Dilettanten gelangweilt. Das ist ein sehr schlechter Dienst, den man Verfassern erweist, wenn man nach ihrem Tode Werke von mittelmäßigem Werte als Erstaufführungen bringt! Diejenigen, welche Debussy nicht kennen, würden beim Hören dieser jämmerlichen Fantasie, die in der Orchestermusik eines Anfängers untergeht, von seinem so klaren und hervorragenden Gesamtwerke einen ganz falschen Eindruck bekommen. Soll man die berühmte Pianistin •Margarete Long loben, daß sie sich der Mühe unterzogen hat, dieses verfehlte Werk im Gedächtnis zu behalten, oder ist es zu bedauern?

Der 150jährige Geburtstag des Bonner Meisters (Beethoven) ist hier im Lande überall gefeiert worden, d. h. in allen Konzertsälen; denn der französische Bürger im allgemeinen weiß von Beethoven ebensowenig wie von Schiller oder Lamartine. In Deutschland ist es wahrscheinlich ebenso. Die Bewohner Schlesiens oder des Allgäu werden sich wohl wenig um Mozart oder Berlioz kümmern. Das Orchester Colonne hat zwei Hauptaufführungen von der „Neunten Sinfonie“ veranstaltet unter Mitwirkung der Damen •Campredon und •Courso und der Herren •Gabatier und •Cerdon. Welch mächtigen Eindruck bewirkte der Ruf an die allgemeine Brüderlichkeit! Die versammelte andächtige Zuhörerschaft sog die Worte der Hymne an die Freude gleichsam ein, und ich kann es wohl schreiben: die Mehrheit teilte sicher den edlen Gedanken des erhabenen Beethoven. Die Welt ist nicht mehr böse, nirgends, die Lehrer und die Herausgeber von Zeitungen allein sind für die Gehässigkeiten, die noch in der gebildeten Welt umlaufen, verantwortlich zu machen. Es gibt keinen gebildeten Franzosen, der nicht wüßte, daß Beethoven einer der Größten der Weltgeschichte war, ebenso wie unsere Zeitgenossen Joffre und Hindenburg.

Unter den Künstleraufführungen sind diejenigen der Violinisten •Jacques Thibaud und •Meifetz zu nennen. Dieser letzte, ein junger Russe aus England, besitzt eine fast verblüffende Fertigkeit; er ist kaum 20 Jahre alt, und schon bietet die Violine ihm keine Schwierigkeit mehr. — Thibaud dagegen — er hatte sich ein ganz klassisches Programm erwählt — entzückt selbst einen

Rode! Er wußte Eindruck zu machen auf seine Zuhörerschaft, die übrigens um seinetwillen vorher gewonnen war, und die in dem großen Saal durch den Reiz seiner zu kleinen Person erstickte. Dennoch eine Kritik! — Weshalb hatte er, das verwöhnte Kind, der Lieblingsschüler Eduard Colonnes, nicht das lobenswerte Feingefühl, sein ehemaliges Orchester zur Begleitung seines Konzerts zu wählen? Haben ihm denn die Erfolge und die hohen amerikanischen Anerkennungen die Ader der Kameradschaft durchschnitten?

Bedeutende Pianisten haben Beifall geerntet; ich will nur einige von ihnen nennen, denn es sind ihrer zuviel: •Blanchet, ein Schweizer, hatte großen Erfolg bei einer Aufführung seiner eigenen Werke; einige davon verdienen in den Spielplan der gegenwärtigen Pianisten aufgenommen zu werden. •Gertrud Pappercorn, eine Engländerin, zeichnete sich durch zartes Spiel aus und brachte einige selten gegebene Werke zum Vortrage: die 2. Sonate von Arnold Bax und Moussorskis Reise durch die Krim. — •Fräulein Herr-Japy hat durch die Konzertetüde von Pierné und deren wohlgelungene Darbietung sowie durch Stücke von Albéniz beim Publikum gute Aufnahme gefunden. •Frau Daurat Blanc war glänzend in der Darbietung der Variationen von Händel und Brahms. •Frau Alice Friska, eine amerikanische Pianistin der kalifornischen Richtung, spielte mit Temperament und Kühnheit. Sie wird sich noch lange großen Meistern anvertrauen müssen, um sich in Europa durchzusetzen, aber sie wird dahin gelangen; denn sie besitzt die Anlage und die Kühnheit dazu. •Herr Jean Vangeois, Violoncellist des 1. Kartells, ein romantischer und leidenschaftlicher Künstler, hat sich im Verein mit der Pianistin •Pauline Mayer durch Darbietung der Beethovenschen A-Dur-Sonate ausgezeichnet; die Pianistin erntete einen großen Erfolg durch alte Stücke von Daquin, Couperin, Rameau usw.

Im neuen Theater der Champs-Elysées Tanzaufführungen und musikalische Kundgebungen unter regster Beteiligung. Schwedische Tänze mit einer Truppe Tänzer vom Lande, dann russische Tänze. Unter den dargebotenen Werken war die Frühlingsweihe von Igor Stravinski dasjenige, welches die meiste Aufmerksamkeit erregte und dem Publikum immer wieder entrüstete Ausrufe entlockte. Dieses Stück, das 1913 zum ersten Male in Paris gespielt wurde, erregte Zornausbrüche, die nicht erloschen sind trotz aller Überraschungen, die seitdem junge Neulinge schonungslos in unsere Ohren gejagt haben. Die Kundgebungen wiederholen sich bei jeder Aufführung, und die Bewegung der Menge ist urwüchsiger und aufrichtiger als diejenige der Tänzer auf der Bühne. Fräulein Sokolowa tanzte einige Schritte mit Lebhaftigkeit, und die Leitung des Herrn Massine paßte sich ziemlich gut der Ausstattung des Herrn Roerich an. Die übrigen Schauspiele waren: „Der Dreimaster" von Manuel de Falla und „Die Parade" von Erik Satie; dieser ein feuriger Spanier, jener ein neckischer Gegner, der sich über das Publikum lustig macht.

Bevor die Schweden unsere Stadt verließen, boten sie uns noch einige ihrer modernen Kompositionen dar. Sie brachten uns unter der anfeuernden Leitung des Herrn •Niels Grevilius aus Stockholm folgende Werke zu Gehör: Eine Sinfonie von Curt Atterberg, eine Rhapsodie von Melchers, ein dramatisches von Ranzstrom und die C-Moll-Sinfonie von Hugo Alfvar mit zwei Stimmen im Hintergrund. All diese Werke sind wohlgelungen, aber sie kommen zu spät für uns: Italien, Frankreich, Österreich, Deutschland haben in musikalischer Hinsicht riesenhafte Fortschritte gemacht, und man wird sich beeilen müssen, um das wieder einzuholen. — Die schwedischen Herren Casella und Ravel haben eben erst in Wien einen Triumph gefeiert, und wir hier in Paris hoffen, bald Schönberg unsern Beifall zollen zu können!

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

Die verschiedenen neu erstandenen Konzertdirektionen, von nicht genug anzuerkennendem künstlerischen Unternehmungsgeist beseelt, führen unserem Konzertleben immer wieder neue, unbekannte Kunstkräfte zu. •Frl. Jolanthe Gárda betrat letzthin zum ersten Male das Podium des Akademiesaales. Sie zeichnet sich durch eine sehr hübsche, wohlgebildete Stimme und edlen musikalischen Vortrag aus. Von den Liedern, welche die geschätzte Sängerin auf ihr Programm gesetzt hatte, gefielen Kowalskys vier Gedichte aus dem „Pierrot lunaire" besonders. •Josef Gábor, der Tenor unserer Oper, hat in seinem Liederabend, den er im Vereine mit seiner Schülerin •Emmy Robert im großen Redoutensaale gab, Schönes und Neues geboten. Seine klangvolle und modulationsfähige Stimme ließ er in der schwungvoll vorgetragenen Arie (Onegin) von Tschaikowsky und in Liedern von Schubert, Wolf, Kacsóh und Csiky glänzen. Frl. Robert präsentiert sich als vielversprechende Sängerin, ihre Stimme, ein heller, echter Sopran, klingt zwar in der Mittellage etwas schwach, hingegen gewinnt sie in den oberen Registern Kraft- und Klangschönheit. In Mozarts „Entführung aus dem Serail" brachte sie ihre klangvolle Höhe und musterhafte Atemführung, ihre poetische Vortragsweise zu höchster Geltung. In Rosinas Arie stellte sie sich noch überdies als vortreffliche Koloratursängerin vor. Die Hauptnummer des VIII. Konzertes unserer Philharmoniker war Bartóks farbenprächtige Ungarische Suite II. Gast des Abends war der •Pianist Hans Szegheö, der für den norwegischen Klaviervirtuosen Dr. Bäcker-Gröndal einsprang. Dem scheidenden •Meister Dohnányi, der sich auf eine Gastspielreise nach Amerika begibt, wurden stürmische Ovationen dargebracht. Der Orgelspieler •Franz Szekeres brachte in seinem zweiten Konzerte Stücke von Galuppi, Bach, Wolf u. a. vorzüglich zum Vortrage. In dem bei uns noch nicht aufgeführten „Totentanz" von Saint-Saëns in Bearbeitung des Konzertgebers, hörten wir das Bange und Schauervolle dieses Todesspukes charakteristisch zur Geltung gebracht. Frau •Anna Medek wirkte ebenfalls mit und interpretierte diesmal die schönsten Liederperlen von Wolf unvergleichlich edel. Die Konzertdirektion Fodor veranstaltete eine Tschaikowsky-Matinee, in deren Rahmen •Emil Baré das Streichsextett sowie das Trio des russischen Meisters mit Virtuosität erklingen ließen. In den Zwischenpausen sang Frau •Bianka Kömley-Koncz einige Schumann-Lieder und erntete durch ihre stimmungsvollen Vorträge reichen Beifall. •Alfred Piccaver, der illustre Heldentenor der Wiener Staatsoper, gab unter Mitwirkung unserer Philharmoniker unter •Stefan Kerners Leitung einen zweiten Arienabend. Der große Redoutensaal war trotz der hohen Eintrittspreise bis aufs letzte Plätzchen besetzt. Man hat dem Künstler auch diesmal zugejubelt; seine Darbietungen rechtfertigen auch vollauf den Enthusiasmus. Wir kennen keinen zweiten Künstler — außer Caruso —, der als dramatischer und als Liedersänger ihm auch nur annähernd gleichkäme. Er begann mit „Barbier von Bagdad", worauf er „Die Afrikanerin", „Manon" brachte und entzückte dann mit den französischen und italienischen Arien und Liedern von Tosti, Gioconda, die er, besonders Verdis Forza del Destino, mit Verve und Elan zur Geltung brachte. Die Rosenromanze aus „Carmen" mußte er auf stürmisches Verlangen wiederholen. Frau •Irma Fónagy, eine Schülerin Prof. Szendys, gab ein selbständiges Konzert, mit schönem und wohlverdientem Erfolge. Sie gebietet bereits über eine höchst achtungswerte Technik, die sie mit Intelligenz und Temperament handhabt, dazu gesellt sich ein klarer, streng musikalischer Vor-

trag. Der Liederabend •Elisabeth Schumanns von der Wiener Staatsoper hatte einen für die illustre Sängerin sehr ehrenden künstlerischen Erfolg. Der Wohllaut ihres samtweichen Soprans wirkt ungemein einschmeichelnd; als Wirkungsfaktor ist auch die überaus sympathische Erscheinung der Sängerin zu rechnen. Mit der Wahl ihres Programmes können wir uns hingegen nicht ganz einverstanden erklären. •Frau Josef Csillag veranstaltete mit dem Orchester des Opernhauses einen Liederabend, an welchem besonders die schweren Koloraturarien am besten gelangen. •Maud Ellen Martin sang im Redoutensaale. Ihre Stimme ist von angenehmem Wohllaut, ihr Vortrag geschmackvoll. Die sympathische Künstlerin verdient für die interessante Zusammenstellung ihres Programmes ein besonderes Lob. Der junge •Professor Hans Bán, ein hervorragender Schüler Meister Dohnányis, dokumentierte sich als ausgezeichneter Pianist. Galten die ihm anläßlich seines ersten Klavierabends dargebrachten stürmischen Beifallsbeweise vorerst seinen trefflichen Leistungen als Beethoven-interpret, so steigerte er den Erfolg durch Wiedergabe Chopinscher Stücke. — Im IX. Konzert unserer Philharmoniker hörten wir Leo Weiners Balladen-Klaviersolo mit Orchester, ein interessantes Erzeugnis genialer tonlicher Gestaltungskunst. •Herr Lambert Lutz führte das Solo trefflich durch und fand mit dem anwesenden Tondichter rauschenden Beifall. •Béla Környey war der Solist des Abends und trug Endre Adys und Akusius Dutkas Verse in Vertonung von Hugo Beretvás mit jugendfrischer Stimme vor. Der Komponist schuf ein Meisterwerk subtilster Kunst. Die beiden Eckstücke des Programms: Glazunows farbenreicher „Karneval" und Beethovens Vierte in B-Dur erfuhren unter •Stefan Kerners Meisterleitung eine eminente Durchführung. Das in Berlin in der vergangenen Woche ausgebrochene •Jeritzafieber herrscht jetzt bei uns. In einigen Tagen wird nämlich unser Publikum Gelegenheit haben, die berühmte Wiener Opernsängerin als Tosca in unserer Oper zu hören. Ihre Partner werden •Környey und •Wiedemann sein. Die Aufführung findet in Anbetracht des wohltätigen Zwekkes bei auf das Vierfache erhöhten Preisen statt. Über dieses vielversprechende Gastspiel sowie über einige interessante Konzerte berichte ich demnächst.

Die Nordlandreise der Thomaner im Spiegel nordischer Kritik

Von Dr. Adolf Aber

Zum ersten Male hat der Thomanerchor im vergangenen Herbst eine Konzertrundreise durch Skandinavien gemacht, dabei in den wichtigsten Städten drei verschiedene Programme (zwei geistliche und ein weltliches) zum Vortrag gebracht und sowohl durch die außerordentliche künstlerische Höhe dieser Programme wie durch deren vollendete Ausführung für sich selbst und für deutsche Kunst und deutsches Wesen überhaupt einen vollen Sieg errungen. Wie glänzend dieser Sieg gewesen ist, davon haben leider weite Kreise unserer Musiker und Musikfreunde noch keine rechte Vorstellung. Es ist darum wohl angebracht, an dieser Stelle einige nordische Pressestimmen zum Abdruck zu bringen und sie damit der schnellen Vergänglichkeit alles dessen, was die Tageszeitung enthält, zu entreißen. Die völlige Hingerissenheit, die aus allen diesen Kritiken spricht, ist um so bemerkenswerter, als kurze Zeit vor dem Thomanerchor zwei andere auf höchster Stufe stehende deutsche Chöre Skandinavien bereist hatten, Hugo Rüdels Berliner Domchor und der Dresdener Kreuzchor. Die Kritik hatte also Gelegenheit gehabt, sich einen Maßstab zu bilden, der ganz gewiß vollwertig war. Denn in Skandinavien selbst gibt es, nach dem wiederholten Eingeständnis vieler kritischer Stimmen, keinen Chor, der auch nur entfernt mit diesen deutschen Musterchören in Vergleich zu stellen wäre. Der Vergleich zwischen den Thomanern und den Berliner und Dresdener Chören aber ist wiederholt gezogen worden. Stets wird dabei den Thomanern die größere Vollendung zuerkannt. So lesen wir in „Scaamtidningens Dagen" (Malmö): „Was man gestern zu hören bekam, zeigt, daß der Thomanerchor nicht nur auf gleicher Höhe mit dem Berliner Chor steht, sondern ihn in mancher Hinsicht übertrifft. So vermißte man beim ersteren eine Wärme, eine Äußerung blutwarmen Lebens, das beim Thomanerchor in einer Weise zum Ausdruck kam, die rein und ergreifend war." Allgemein wird darauf hingewiesen, daß der Thomanerchor besonders durch seine Einheitlichkeit den Vorzug verdient. Im Berliner Domchor sind bekanntlich die tiefen Stimmen mit Männern besetzt, und es scheint doch, daß sich Männer- und Knabenstimmen nicht zu einer solchen Einheit zu verschmelzen vermögen, wie sie im Thomanerchor dadurch erreicht ist, daß auch Baß und Tenor von Leuten gesungen werden, die nicht älter als 20 Jahre sind.

Es ist unmöglich, die ganze Zahl der Pressestimmen hier abzudrucken. Es sollen auch nicht diejenigen wiedergegeben werden, die eine beinahe fassungslose Begeisterung wiederspiegeln. Nach Durchsicht von über 40 Besprechungen darf ich versichern, daß die folgende Gesamtwürdigung aus „Berlingske Tidende" (Kopenhagen) durchaus als objektiv betrachtet werden kann. Die ganz überwiegende Mehrzahl der Besprechungen ist auf einen noch weit stärkeren Grad der Begeisterung abgestimmt. Diese Kritik (vom 20. Oktober 1920) lautet:

„Drei Konzerte hat der Thomanerchor bei uns gegeben, und sie alle werden wie drei leuchtende Sterne am nordischen Musikhimmel stehen. In allen drei Konzerten hat uns der Chor um unermeßliche Schönheitseindrücke bereichert. Man fühlte, daß der Gipfel dessen erreicht war, was überhaupt im kirchlichen Chorgesang geleistet werden kann. Wundervoll ist Professor Karl Straubes Fähigkeit, die Tonschönheit aller Kompositionen auszuschöpfen, die feinen Klangwirkungen abzustufen; aber fast noch wunderbarer ist die Disziplin der Knaben, ihre Fähigkeit, den Absichten des Dirigenten zu folgen, ihre Kunst, einen Ton tragfähig zu machen bis ins leiseste Pianissimo; eine Kunst, um die sie die meisten erwachsenen Chorsänger beneiden müssen. Und zuerst und zuletzt muß man die geistige Kraft bewundern, die ihren Gesang beherrscht, und muß sich der Reinheit und Innerlichkeit des Gefühls erfreuen, die ihn trägt und beseelt."

Ebenso einstimmig ist das Lob, das die nordische Kritik den Programmen der Thomaner zollt. Die Vortragsfolgen umfaßten Werke von der vorbachischen Zeit bis zu lebenden Komponisten. Es ist nicht zu erkennen, daß irgendeines der Werke Schwierigkeiten bereitet hätte. Ganz besonders hat auch das weltliche Konzertprogramm, das u. a. eine ganze Anzahl heiterer Kompositionen aus alter und neuer Zeit enthielt, gefallen. — Die Wirkung der Thomanerkonzerte ist aber noch sehr viel nachhaltiger gewesen, als aus den auf das Konzert selbst bezüglichen Kritiken ersichtlich ist. Die Thomaner haben wahrhaft erzieherisch in den nordischen Landen gewirkt. Stilgefühl für die Zeit Bachs ist durch sie im Norden geweckt und gefördert worden. Auch dafür sei ein Beleg erbracht. In Bergen wurde einige Zeit

nach dem Besuch der Thomaner ein Werk Bachs in einem Konzert gespielt. Darüber heißt es in der Zeitschrift „Musik“: „Was die Bachsche Sonate angeht, so würde ich Prof. F. gönnen zu erleben, wie der jetzige Thomaskantor Prof. Straube Bach angreift. Während F. uns einen alten verstaubten Schulmeister Bach gab, nimmt Straube Puderperücke und Staub von ihm weg und zeigt uns den Meister in all seiner großen, unverkünstelten und warmen Menschlichkeit.“

Neben •Karl Straube und seinem prachtvollen Chor wird in allen Besprechungen auch der jugendliche, aber doch schon voll ausgereifte •Günther Ramin als ein Organist von ganz außergewöhnlichen Fähigkeiten gefeiert. Auch •Dr. Wolfgang Rosenthal, der verschiedene Baritongesänge zum Vortrag brachte, findet überall ehrende Erwähnung. Überall auch sind die Kritiken so gehalten, daß allgemein mit ständiger Wiederholung dieser Nordlandsfahrten der Thomaner gerechnet wird. Man darf erwarten, daß sich diese Hoffnung erfüllt. Unsere Thomaner werden dann schließlich auch ein politischer Faktor werden können. Haben doch auch die Zeitungen, die während des Krieges offensichtlich eine deutschfeindliche Haltung zur Schau trugen, die Leistungen der Thomaner rückhaltlos anerkannt.

Neuerscheinungen

„Zu Bacharach am Rheine...“ Singspiel in 3 Akten von Wilhelm Jacoby, Musik von Heinrich Spangenberg, hatte bei seiner Uraufführung am Koblenzer Stadttheater einen großen Erfolg. Die gesamte Presse rühmt an dem Stück, welches das Loreley-Motiv in eigenartiger Weise behandelt, die flotte Handlung, den zündenden, echt rheinischen Humor und die volkstümliche Musik

Mojsisovics, von, Roderich, hat zu E. Hoffers Märchendrama „Merlin“ die Musik geschrieben. Eine große Orgelsonate in B-Moll, Op. 38, von demselben Komponisten kommt in Zürich durch Hans E. Th. Meyer zur Uraufführung.

Pembaur, Karl, der Leiter der Kirchenmusik an der katholischen Hofkirche in Dresden, hat als Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens eine vortrefflich ausgestattete, sachkundige Schrift, Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am sächsischen Hof, herausgegeben, die gerade zur rechten Zeit kommt, da die Mehrheit des sächsischen Landtags gegen diese Kirchenmusiken Sturm läuft. Sie will die Zuschüsse an die Hofkapelle nur unter der Voraussetzung weiterzahlen, daß diese nicht mehr im Gottesdienst mitwirkt. Das Orchester soll nur in seinen Kirchenkonzerten mitwirken. Die Sonntagmorgenmusiken in der katholischen Hofkirche, die nun schon seit etwa 300 Jahren bestehen und früher von Schütz, Hasse, K. M. v. Weber, R. Wagner und Schuch geleitet wurden, waren niemals Konzerte, sondern ein Hochamt mit Responsorien und dem gesamten künstlerischen Apparat des katholischen Ritus. Im vorwiegend evangelischen Dresden wurden sie von Angehörigen aller Konfessionen besucht. Kulthandlung und Musik verschmolzen zu einem Gesamtkunstwerk. Es ist zu hoffen, daß sich noch so viel historisches Verständnis findet, daß den Dresdnern das alte deutsche Kulturgut ihrer Kirchenmusiken erhalten bleibt.

Wintzer, Richard, hat ein abendfüllendes, musikalisches Bühnenwerk in drei Aufzügen und einem Vorspiel: „Salas y Gomez“ vollendet. Der Komponist, der besonders durch seine Lieder und die Oper „Marienkind“ bekannt geworden ist, hat den Stoff des gleichnamigen Gedichts von Adelbert von Chamisso als Grundlage für sein Werk benutzt und eine völlig neue Handlung dazu erfunden.

D'Albert, Eugen, hat im Jahre vor dem Krieg eine Oper „Scirocco“, zu der das Textbuch Leo Feld und M. v. Levetzow geschrieben, vollendet; er hat das Werk aber nicht herausgegeben, weil es unter Fremdenlegionären spielt. Der Komponist ließ jetzt seine Bedenken gegen eine Aufführung fallen und hat die Oper zur Uraufführung dem Intendanten des Hessischen Landestheaters, Gustav Hartung, übergeben. Die Premiere findet unter Michael Ballings Leitung im April statt.

Peters, Rudolf, der junge, hoffnungsvolle Komponist (geboren 1902 in Gelsenkirchen), jetzt Schüler von Max Pauer in Stuttgart, bringt bei Simrock eine Klaviersonate (Op. 5) und ein weiteres Heft Klavierstücke (Op. 6) heraus. Als Op. 1 erschien eine Violinsonate, Op. 2 und 4 sind Klavierstücke, und Op. 3 ist eine Cellosonate.

Chelius, von, Oscar, dessen Oper „Magda Maria“ kürzlich am ehemaligen Hoftheater in Dessau zur erfolgreichen Uraufführung kam und sich im Spielplan hält, beendet in Kürze eine sinfonische Dichtung (einsätzig) „Und Pippa tanzt“.

Ein Führer durch Chelius' Oper „Magda Maria“ von Arthur Dette erscheint im Verlage Ries & Erler in Berlin.

Im Königsberger Stadttheater gelangte die zweiaktige Oper „Der Dorfheilige“ von dem Königsberger Komponisten Ernst Maschke zur Uraufführung. Das anspruchslos gehaltene, volkstümliche Werk, dessen textliche Grundlage eine Novelle von Paul Heyse (Siechenhaus) liefert, wurde von einem Liebhaberensemble ganz geschickt zu Gehör gebracht und trug dem Komponisten lebhaften Beifall ein.

Strüver, Paul, hat die Komposition einer einaktigen Oper Dianas Hochzeit vollendet.

Besprechungen

G. F. Händel, Drei Stücke für Violine und Klavier (bearbeitet von Fabian Rehfeld). Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig—Zürich.

Die in sachlicher Bearbeitung vorliegenden Stücke (Nr. 1: Courante in D-Dur, Nr. 2: Allegro in A-Moll, Nr. 3: Courante in G-Moll) mögen, außer bogentechnischer Vorzüge wegen, hauptsächlich als Musterbeispiele zur Geschmacks- und Stilbildung dem Unterricht besonders empfohlen sein. Die nie versiegenden melodischen Schönheiten und der hervorragende Satz Händelscher Musik werden auch diesen drei Stücken ihren Platz in der guten Hausmusik sichern.

Josef Gustav Mraczek, Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

„Komm, Lieber“ (Emmy Russo) und „Wie der stöhnende Wind“, zwei ansprechende Lieder in gut gearbeitetem Satz und Deklamation. Ihre melodische Singstimme bewegt sich in wirkungsvollen und dramatisch frei gestalteten Linien, ohne die Grenzen des Sanglichen zu überschreiten. Ihr Stil ist selbständig, bieten aber im ganzen nichts Neues. Die selbständige Struktur und maßhaltende Schwierigkeit mögen manchen Interessenten gewinnen.

Fr. E. Koch, Op. 45, Heitere Madrigale für gem. Chor. 4—6stimmig. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Die Wahl der heiteren Texte deutet auf eine eigene, von der großen Heerstraße abseits gehende Geschmacksrichtung hin. Ihre Vertonung, bei der wohl leicht sangbarer und geläufiger Kontrapunkt, sowie eine nach berühmten Mustern behandelte Deklamation, ohne selbständige Charakterisierung außer acht zu lassen, hauptsächlich bestimmend gewesen sein mag, ist als ernste und geschickte Arbeit zu bezeichnen.

*

L. Andersen, 18 empfindsame Lieder aus höflicher Zeit. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz—Leipzig.

Die aus Sammlungen altfranzösischer Volksweisen (Weckerlin, Guilbert, Ferrari u. a.) zusammengestellten hübschen Schäferliedchen sind von L. Andersen in sorgfältigem und entsprechend schlichtem Satz ins Deutsche übertragen. In guter Ausstattung verkörpern sie auch inhaltlich auf reizvolle Weise den Stil der liebenswürdigen und harmlosen Schäferzeit. G.

*

Der Verlag O. C. Recht in München läßt soeben ein allerliebstes Büchlein in geschmackvoller Ausstattung auf gutem Papier gedruckt erscheinen: „Die schönsten Mozart-Anekdoten", herausgegeben von Richard Smekal.

Durch nichts wird einem eine Persönlichkeit menschlich so nahe gerückt und in ihren Einzelzügen verdeutlicht als durch Briefe und Anekdoten. Je größer das Original und seine Beliebtheit, desto reicher der Schatz an überlieferten Eigenartigkeiten. Um das Bild welches Großen aus dem Reiche der Töne hat wohl die Mit- und Nachwelt einen so anmutigen Blumenkranz liebevoller Einzelberichte und besonderer Äußerungen ranken können, als um das Mozarts? Das kennzeichnet und erhält ihn als den ausgesprochenen Liebling des deutschen Volkes. Die vorliegende Sammlung, aus den besten Quellen schöpfend, ist dankbar zu begrüßen als eine köstliche Biographie in ihrer Art. Man entzückt sich an dem unvergleichlichen Knaben, bangt mit dem Vater Leopold um den Jüngling, glüht mit dem Schaffenden, leidet mit dem Weltfremden, weinend und lachend zu gleicher Zeit. Neben Bekanntem findet sich viel Neues und Seltengehörtes. Wer das Büchlein rechten Sinnes liest, er sei Musikant oder nicht, muß seine helle Freude haben. Man versäume ja nicht, es auch der reifen Jugend in die Hand zu geben.... Ach, Mozart, du ewig seliges Wunderkind, wie muß man dich liebhaben! Du Genius mit dem rührenden Kinderherzen! Wie der Lenz bist du durch die Welt gegangen, hast mit Rosen um dich geworfen und nicht gewußt, daß es pures Gold war! Kannst du nicht wiederkommen und unsrer jämmerlichen Zeit, um ihr Sonnenschein zu bringen und reine, gesunde Luft mit deiner befreienden Kunst, mit deiner beglückenden Harmlosigkeit? Komm! Erlöse uns! Fr. N.

*

Unter den vorliegenden Orgelkompositionen sind die wertvollsten die des Zwickauer Organisten Paul Gerhardt, sämtlich bei Leuckart, Leipzig, erschienen. Was Gerhardt in den „Drei Orgelstücken Op. 14" (das schönste, Nr. 3: Intermezzo pastorale) bringt, ist mehr als nur erstes kompositorisches Können. Ernstes Künstlertum und poetisches Durchdringen des Stoffes schaffen ein prachtvolles Ganzes. Und überall ist Gerhardt interessant. Wie er z. B. in der „Totenfeier Op. 16" um den gefallenen Freund klagt, ist genial. Vornehm und originell sind auch seine „Bagatellen Op. 17" und erschütternd sein „Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel Op. 18". In Op. 20: „Drei geistliche Gesänge", zeigt er sich als der feinsinnige, nachschaffende Tondichter, der den gegebenen Text restlos erschöpft. Ein liebliches „Weihnachtslied Op. 21" macht den Beschluß. Freilich sei eins noch erwähnt: Die Interpretation von Gerhardts Werken erfordert ein feindifferenziertes Orgelwerk und — einen ganzen Künstler an der Orgel.

„Zwei Stücke von F. Michalek" (Leuckart, Leipzig) zeigen den Autor als tüchtigen Kontrapunktisten und vornehmen Musiker. Das Opus läßt sich, wie das hübsche „Arioso von Schaffschneider" (Leuckart, Leipzig), auch in kleinen Verhältnissen recht gut verwenden.

Weiter sei noch in der Reihe der empfehlenswerten Werke erwähnt: „Gethsemane (Lamento) von Friedr. E. Koch, Op. 44" (Kahnt, Leipzig), das in interessanter Harmonik und feinerfundener Steigerung vornehme, moderne Musik im guten Sinne bringt. Schließlich sei noch hingewiesen auf die „Sammlung von 86 klassischen und modernen Orgelstücken" von B. Leipolt (Hug, Leipzig), die in den gebräuchlichsten Tonarten nur gute, sich für den gottesdienstlichen Gebrauch außerordentlich eignende Stücke verzeichnet.

2 Werke musikwissenschaftlichen Inhaltes liegen mir noch zur Begutachtung vor.

Zuerst ein kleines Heft „Orgelweihe 1911 in der St. Jacobs-Kirche zu Ilmenau". Nach einem interessanten historischen Bericht über die früheren 6 Orgeln der Stadtkirche gibt der Organist Edwin Schmuck eine ausführliche Darstellung der nach seinen Angaben von der Firma Walcker in Ludwigsburg erbauten neuen dreimanualigen Orgel. Zwei recht gute Bilder vom Gehäuse und Spieltisch veranschaulichen dieses moderne Orgelwerk und machen die kleine Festschrift wertvoll und lesenswert für alle Organisten, denen trotz der heutigen Verhältnisse das Glück blüht, eine neue Orgel gebaut zu bekommen. Hier haben sie feingesichtetes und geschickt zusammengestelltes Tatsachenmaterial, dessen Aufzählung nie trocken wirkt. —

Ein Probeheft des „Schlesischen Archivs für evangelische Kirchenmusik", herausgegeben von Fritz Lubrich, sen. (Sagan), bringt in seiner ersten Nummer einen hochwertvollen Artikel von Dr. Max Schneider, Professor der Musikwissenschaft (Breslau): „Der deutsche Kantor." In diesem Artikel spürt der Verfasser den Ursachen des Verfalls der deutschen Kirchenmusik nach, kommt dabei zu ganz überraschenden Schlüssen und gibt dann in außerordentlich klaren, präzis gefaßten Postulaten den Niederschlag seiner Gedanken. Diese Zeilen sollte jeder Kirchenmusiker lesen und seinen Kollegen angelegentlichst weiterempfehlen. B.

*

Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler, herausgegeben von Richard Würz. Musikverlag Halbreiter, München, 1920. — Heft I: „Regers Harmonik" von Dr. Hermann Grabner.

Dem Schaffen Regers wird durch eine Folge von Einzelstudien, für die Hermann Unger, Hugo Holle, Alexander Berrsche, Carl Straube und andere Persönlichkeiten, die mit dem Meister zu Lebzeiten in Verbindung standen, ihre Mitarbeit zugesagt haben, ein bleibendes Denkmal errichtet. Der Herausgeber rechtfertigt das Unternehmen damit, daß Regers Kunst der Allgemeinheit noch ziemlich unbekannt ist. Es ist also ein unzweifelhaftes Verdienst, wenn ein Verlag zu derartigen Hilfswerken seine Unterstützung bietet. Die erste vorliegende Studie Grabners erfüllt ihre Aufgaben in reichem Maße. Klar und doch leichtverständlich werden Regers Lehrsätze entwickelt und erläutert. Das mit Notenbeispielen reich versehene Buch verdient Lehrenden und Lernenden warm empfohlen zu werden. L.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Musik als tönende Faustidee. Steingräber-Verlag, Leipzig. 1921.

Ein willkommener Beitrag zur Musikästhetik für Lehrende und Lernende. Klar, faßlich und doch tiefschürfend wird hier dargestellt, wie eine aus germanischem Geiste geborene Idee ein ganzes Jahrhundert befruchtet hat. In jedem über die Wirklichkeitswelt hinaus strebenden Deutschen steckt ein Stück Faustnatur, die erst durch die Tonsprache voll erlöst werden kann, die ja bekanntlich da einsetzt, wo selbst die edelste Wortsprache dank der ihr noch anhaftenden Erdenschwere versagen muß. So ist es wohl begreiflich, daß sich die erhabensten Vertreter der Dichtkunst und Tonkunst Beethoven, Liszt und Wagner zur Lösung des Faustproblems die Hände reichen mußten. Die ebenso feinsinnig gewählten Notenbeispiele nicht minder als die erläuternden Dichterworte zu den beiden fast noch unbekannten Lisztschen Werken „Der nächtliche Zug" und „Der Tanz in der Dorfschänke" werden hoffentlich in vielen die Sehnsucht wecken, diesen Werken im Konzertsaal zu begegnen. H.

Die Z. f. M. im Auslande

Aus Lausanne wird uns geschrieben: ... Indessen dürfte Ihre Zeitschrift dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der hiesigen Musikautoritäten, meistens französischer Sprache, auf die bedeutenden Vorgänge im deutschen Musikleben hinzulenken und somit davon zu überzeugen, daß hier etwas angeboten wird, dessen Einfluß sich selbst die streng französisch gesinnten unter ihnen auf die Dauer nicht entziehen können; es wäre denn zu ihrem eigenen Nachteil.

Zusatz der Redaktion: Daß es in Frankreich tatsächlich Musikbeflissene gibt, die sich der Erkenntnis des oben Gesagten verschließen, beweist uns folgender Vorgang: Ein Geschäftsfreund sandte uns kürzlich ein Exemplar vom Katalog einer deutschen EDITION ein, das man beschmutzt und mit französischen Schimpfworten ausgestattet hatte. Wir wissen, daß auch solche Entgleisungen bald ein Ende haben werden.

Notizen

Berlin. Drahtlose Musikübertragung. In Verbindung mit den seit einigen Monaten auf Anordnung des Reichspostministeriums von der Hauptfunkstelle Königswusterhausen mit Erfolg ausgeführten Funkentelephonieversuchen ist vor kurzem ein Instrumentalkonzert drahtlos übermittelt worden. Die über das Ergebnis dieser Musikübertragung vorliegenden Meldungen lauten größtenteils günstig. Eine 400 Kilometer entfernte Aufnahmestelle hebt hervor, das Konzert sei so deutlich hörbar gewesen, daß man sich an der Stelle der Aufführung zu befinden glaubte. Durch die Möglichkeit der Wiedergabe mit verhältnismäßig einfachen Aufnahmevorrichtungen läßt sich die drahtlose Übermittelung von Musik an weit entfernte Stellen auf dem Lande und an Schiffen mit ziemlich geringem Kostenaufwande durchführen, vorausgesetzt, daß die noch bestehenden technischen Schwierigkeiten erst völlig behoben werden.

Berlin. Am 8. Februar starb ♦Franzesco d'Andrade im 62. Lebensjahr. D'Andrade wurde in Lissabon geboren; in der Schule Miraglias und Romonis wurde seine Stimme ausgebildet. Er hat auf den Bühnen Europas mit seinem dunkelgefärbten Bariton große Erfolge erzielt; seit langen Jahren war Berlin sein ständiger Wohnsitz.

Berlin. Großes Aufsehen erregte die Erfindung des Hamburger Kaufmanns ♦Heinrich Ohlhaver. Es handelt sich um die Verbesserung von Geigen und anderen Streichinstrumenten. Wir verweisen auf die Ausführungen unseres Berliner Berichterstatters Bruno Schrader (S. 119), die wir ohne Verantwortung dort abdruckten.

Berlin. Der bekannte Musikschriftsteller ♦Georg Richard Kruse hielt am 27. Januar (Mozarts Geburtstag) einen Vortrag über „Mozarts Zauberflöte und ihre Fortsetzungen" im Lessing-Museum. Aus Mozarts „Zauberflöte", aus Peter von Winters „Das Labyrinth", aus „Der Zauberflöte II. Teil", Text von Goethe, Musik von W. Rintel (ungedruckt) wurden Bruchstücke gesungen. Eine Szene und Duett aus „Sarastro" von Karl Goepfart fanden außerordentlich starken Beifall. Es ist im höchsten Grade bedauerlich, daß Goepfarts „Sarastro" bisher noch von keiner Bühne zur Aufführung gebracht wurde.

Budapest. Vom 1. bis 19. Juni gibt die Budapester Nationaloper Wagner-Festspiele, die, mit Ausnahme von Parsifal, sämtliche Werke Richard Wagners umfassen. Die Vorstellungen sind mit ersten deutschen Opernkräften besetzt, und zwar unter Leitung unserer namhaftesten Dirigenten.

Breslau. Die Max-Reger-Gesellschaft veranstaltete Mitte Mai ein mehrtägiges Regerfest in Breslau unter Leitung von ♦Professor Georg Dohrn und unter Mitwirkung hervorragender Künstler, wie ♦Fritz und Adolf Busch, ♦Karl Straube u. a. Das Programm umfaßt eine Auslese der bedeutendsten Werke aus dem gesamten Schaffen des Meisters.

Charlottenburg. ♦Kapellmeister Krasselt, dem bekannten Dirigenten am Deutschen Opernhause, Lehrer der Berliner Hochschule für Musik, ist der Professorentitel verliehen worden.

Dresden. ♦Karl Söhle begeht am 1. März d. J. seinen 60. Geburtstag! Der aus der Lüneburger Heide stammende und jetzt in Dresden lebende Schriftsteller hat sich durch seine fesselnd geschriebenen Musikantengeschichten einen Namen von Ruf erworben!

Dresden. Der Mozartverein beging am 31. Januar die Gedenkfeier seines 25jährigen Bestehens mit einem Festkonzert, das ausschließlich seinem Schutzpatron gewidmet war. Der Verein bildete sich im Jahre 1896 aus den damals bestehenden Ortsgruppen der Salzburger Internationalen Mozartgemeinde unter gleichzeitiger Gründung eines Dilettanten-Orchesters, dessen Leitung der 1892 pensionierte und nach Dresden übergesiedelte Schweriner Hofkapellmeister Aloys Schmitt übernahm. Nach seinem Tod (1902) trat Max v. Haken an seine Stelle, nach dessen Hinscheiden (1916) der derzeitige künstlerische Leiter des Vereins, der frühere langjährige Dresdner Hofkapellmeister ♦Adolf Hagen. Im Jahre 1907 schenkte der Mozartverein das von Hermann Hosäus entworfene Mozartdenkmal der Stadt Dresden.

Düsseldorf. Zum erstenmal ging bei Anwesenheit des Komponisten der „Schatzgräber" in Szene. ♦Kapellmeister Tissor hatte die musikalische Leitung und erwies sich als verständnisvoller Interpret dieser klangseligen Musik, aus der sich überraschend viel melodische Linien herausschälten. Für die Bühnen-

bilder zeichnete ♦Reichelt, den märchensymbolischen Gehalt in nicht immer getroffener Stilisierung räumlich gestaltend. Viel Hingabe sprach aus den Leistungen der Darsteller (Elis ♦Nolte, Els ♦Else Major, Narr ♦Richter, ♦Thieß König). Die Aufnahme war begeistert und verlangte Schreker und die Mitwirkenden immer wieder an die Rampe.

Essen. Der Chor des Konzertvereins im benachbarten Kray, eine zum Hauptteil aus Bergarbeiterkreisen gebildete Singgemeinschaft, bewies durch die sorgfältige Wiedergabe des „Paulus"-Oratoriums unter ♦Fritz Hemmerlings ernster Führung hohe Begeisterung für die Pflege edler Kunst.

Halle. Das Stadttheater veranstaltet Ende Mai eine Richard-Strauß-Woche. Richard Strauß ist für die Leitung mehrerer seiner Werke gewonnen worden.

Hamburg. In der Volksoper wurde Heinrich Zöllners Musikdrama „Die versunkene Glocke" zur Erstaufführung gebracht und erzielte einen großen Erfolg. ♦Hermann Siegel als Glockengießer, ♦Frau Rönnau als Rautendelein und ♦Waschmann als Pfarrer waren ausgezeichnet, auch die übrigen Partien gut besetzt. Die Regie des Direktors ♦Carl Richter und die musikalische Leitung ♦Bruno Zilzers waren sorgfältig vorbereitet. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert.

Hamburg. ♦Erich Wolfgang Korngold, der die Kapellmeisterlaufbahn am Hamburger Stadttheater beginnen will, nimmt jetzt seine Tätigkeit dort auf. Er wird sich zunächst mit am Einstudieren einzelner Opern und an der musikalischen Leitung eigner und anderer Werke beteiligen.

Helsingfors. In ♦Generalmusikdirektor Professor Franz Mikorey, früher am Hoftheater in Dessau, besitzt die deutsche Musik einen getreuen Ekkehard. Mit vorbildlicher Liebe und Begeisterung bemüht er sich für die deutsche Kunst. Seine Wagner-Aufführungen in finnischer Sprache haben in Helsingfors Begeisterung erweckt. Jetzt hat er in einem Sinfoniekonzert die Bekanntschaft mit Siegmund von Hauseggers sinfonischer Dichtung „Barbarossa" vermittelt. Der Erfolg war ein großer, der Eindruck tief. „Barbarossa" ist Hauseggers frischestes und wertvollstes Orchesterwerk und hat durch Mikorey die erste außerdeutsche Aufführung erfahren.

Koburg. Die zwischen den fest angestellten Musikern des Landestheater-Orchesters und dem Verwaltungsausschuß und der Stadt Koburg bestehenden Differenzen sind noch nicht beigelegt. Sie hatten bereits zu Ende des vorigen Jahres zu einer Sperre über das Orchester geführt, die aber wieder aufgehoben wurde. Nun ist die Sperre abermals, und zwar in verschärftem Maße, verhängt worden, so daß die für den 6. Februar geplante Aufführung von Siegfried Wagners „Sonnenflammen" ausfallen mußte.

Köln. Der Musikverlag Tischer & Jagenberg schreibt einen Wettbewerb für Kammermusik mit Kontrabaß aus. Endtermin für Einsendungen ist der 1. Oktober 1921.

Königsberg i. Pr. ♦Otto Fiebach, der Königsberger Komponist und ehemalige königliche Musikdirektor, feierte am 9. Februar seinen siebenzigsten Geburtstag. Außer seinen Kompositionen, Opern und Oratorien hat er auch musikwissenschaftliche Werke verfaßt, unter anderen eine „Physiologie der Tonkunst".

Leipzig. Ein von Max Klinger stammender überlebensgroßer Gipskopf von Richard Wagner, der für das geplante Leipziger Richard-Wagner-Denkmal bestimmt war, ist von Klingers Witwe der Stadt Leipzig überlassen worden. Dieser Kopf ist aus Stiftungsmitteln in Bronze ausgeführt worden und soll auf einem Marmorpostament im Klingersaal des Leipziger Museums der bildenden Künste Aufstellung finden.

Leipzig. Die Klaviermusik des „Leipziger Debussy" (Richard Würz in den „Münchn. N. Nachr.") ♦Walter Niemann findet auch in diesem Winter steigende Beachtung. Am meisten wurden von ihm gespielt die erste Klaviersonate (A-Moll), die Suiten nach Hebbel, Jacobsen, Hesse, Claudel („Alt-China"), das Präludium, Intermezzo und Fuge, die Zyklen Masken und Der neue Orchideengarten, sowie von größeren Einzelstücken die Singende Fontäne, Alhambra, Arabeska, Altgriechischer Tempelreigen, Fantasie-Mazurka, die zwei Romantischen Impressionen und Drei modernen Klavierstücke. Zu Interpreten Niemanns zählen Ellen Andersson, Erika v. Binzer, Fritz v. Bose, Celeste Chop-Groenerelt, Jul. Dahlke, Anny Eisele, Viktor v. Frankenberg, Carl Friedberg, Gottfr. Galston, Walter Gieseking, Luise Gmeiner, Käthe Heinemann, Télémaque Lambrino, Michael Rossert u. a.

Leipzig. Von Messe zu Messe behaupten ihre Gegner oder die, die sie nicht kennen, der Meßgedanke habe sich überlebt, und der Rückgang komme das nächste Mal bestimmt. Es ist auch diesmal wieder nichts geworden mit der Erfüllung derartiger Kassandrarufe. Für die Leipziger Frühjahrsmesse im März liegen bisher nicht weniger als 15000 Meldungen von Ausstellern vor. Über die Einkäuferzahlen läßt sich bis jetzt noch nichts sagen. Nach der bisherigen Statistik kommen auf einen Aussteller in Leipzig etwa acht Einkäufer, die das Meßabzeichen gekauft und durch die Aufwendung der Kosten dafür den Beleg für ihr Einkaufsinteresse erbracht haben. Schaulustige und Interessenten am Meßrummel werden in Leipzig nicht gezählt. Derartige Besucherziffern sind für den Unkundigen vielleicht von einer gewissen Reklamewirkung, kaufmännisch-statistisch sind nur die wirklichen Einkäuferzahlen von Wert.

Leipzig. Die Bibliothek des verstorbenen berühmten Professors der Musik an der Universität Leipzig Dr. Hugo Riemann ist von dem Leipziger Antiquar Rudolph Hönisch erworben worden. Das Antiquariat erwarb ferner die Musikbibliothek des Prof. Dr. Th. Müller-Reuter, Krefeld. Über beide Bibliotheken wurde ein Katalog herausgegeben, der über 2000 Werke enthält, darunter umfangreiche Beethoven-, Liszt-, Mozart- und Richard-Wagner-Sammlungen sowie Werke über Musikinstrumente, Kompositionslehre, Musikgeschichte und Ästhetik, Stimmbildung, ferner Musiker-Autographen und Biographien, Klavierauszüge, Orchesterpartituren.

London. ♦Ferruccio Busoni befindet sich zur Zeit hier, um in mehreren Konzerten zu dirigieren und zu spielen. Von England, wo er auch in Edinburgh, Manchester und Glasgow auftreten wird, wird ihn seine Reise nach Paris und Italien und im Mai wieder nach Berlin führen.

London. Der Tenorist ♦Stephan v. Belina ist auf fünf Jahre für je 30 Abende nach London verpflichtet worden.

Madrid. „Tristan und Isolde" (mit ♦Kurt, ♦Metzger-Lattermann, ♦Kirchhoff, ♦Lattermann und ♦Plaschke) hatte unter der musikalischen Leitung von ♦Brach einen

ganz außergewöhnlichen Erfolg. Daraufhin ließ man mehrere in Aussicht genommene französische Vorstellungen fallen und setzte dafür deutsche Vorstellungen an.

Neuyork. •Walter Damroch, der Leiter der Neuyorker Sinfoniekonzerte, hat sich einen Mitdirektor ausgewählt, der ihn in seiner Arbeit unterstützen soll. Es ist dies •Albert Coates, der sich als Dirigent der Petersburger Oper unter der Zarenherrschaft einen Namen machte und bereits einige erfolgreiche Konzerte mit dem Neuyorker Orchester gegeben hat.

Prag. Verschiedene Verbände von Musikern fordern von der tschechischen Nationalversammlung die Errichtung von Musikerkammern, die für die Interessen der Musiker und Musiklehrer eintreten sollen. Der Minister für soziale Fürsorge hat einstweilen die Erfüllung dieser Forderung versprochen.

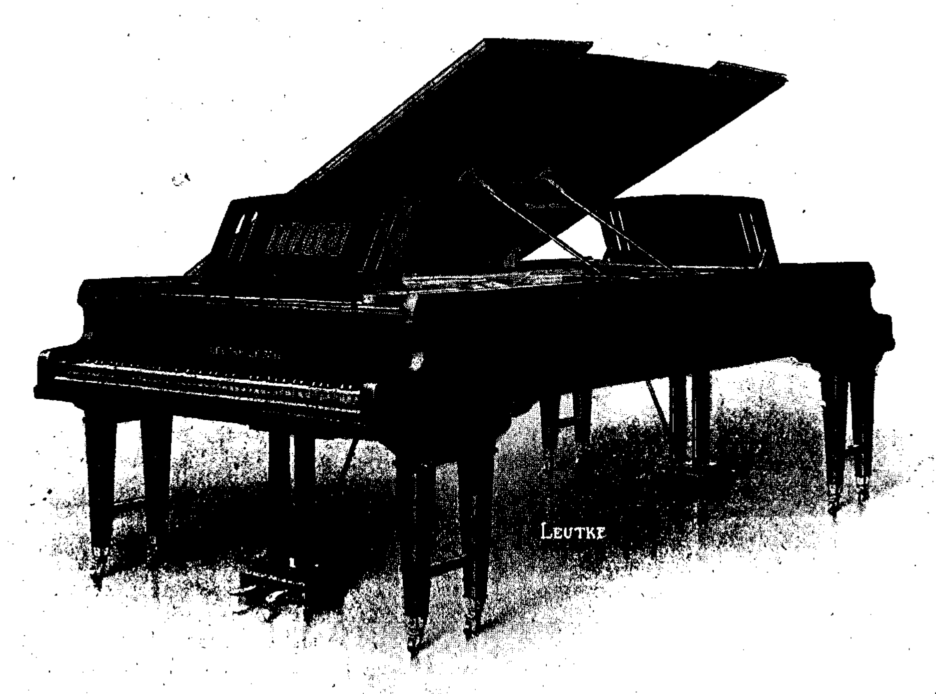
Rom. Hier ist •Luigi Mancinelli, einer der bemerkenswertesten Musiker des modernen Italien, gestorben. 1848 zu Orvieto geboren, begann er seine Laufbahn als Violoncellist, um sich von 1881 ab dem Berufe des Kapellmeisters zu widmen. Als solcher war er in Paris, Mailand, Bologna, London und Madrid tätig. Er war der erste, der in Italien Beethovens Neunte und Teile des Parsifal dirigierte. Als Komponist machte sich Mancinelli einen Namen mit mehreren Opern, von denen sein Rolando 1892 auch in Hamburg aufgeführt wurde, Instrumentalwerken und kirchlichen Kompositionen.

Salzburg. Der 43. ordentliche Mozarttag wurde unter dem Vorsitze des Präsidenten des Vereines Mozarteum, •Dr. Sylvester, abgehalten. Die Versammlung ernannte •Rat Joh. Ev. Engl zum Ehrenmitgliede des Kuratoriums. Als wünschenswert wurde u. a. die Wiederbelebung der in alle Welt verstreuten Mozartgemeinden bezeichnet.

Stuttgart. •Mussorgskys „Boris Godunow" gelangt Ende März im Württ. Landestheater unter •Fritz Busch zur süddeutschen Erstaufführung. Die Regie führt •Dr. Erhardt.

Wien. Wie verlautet übernimmt die Wiener Regierung das Archiv und die Instrumente der weltberühmten Wiener Hofmusikkapelle. In bezug auf die Übernahme der Musikkapelle selbst sind die Verhandlungen noch in Schwebe. Ein Teil der Kosten für die Aufführungen wird nun durch Kirchenkonzerte gedeckt, die allerdings nur als Notbehelf angesehen werden können. Die Notwendigkeit, daß dieses in seiner Art einzig dastehende Institut erhalten bleibt, haben in neuester Zeit geistliche und weltliche Musikautoritäten mit Nachdruck betont.

Aus der Musikindustrie

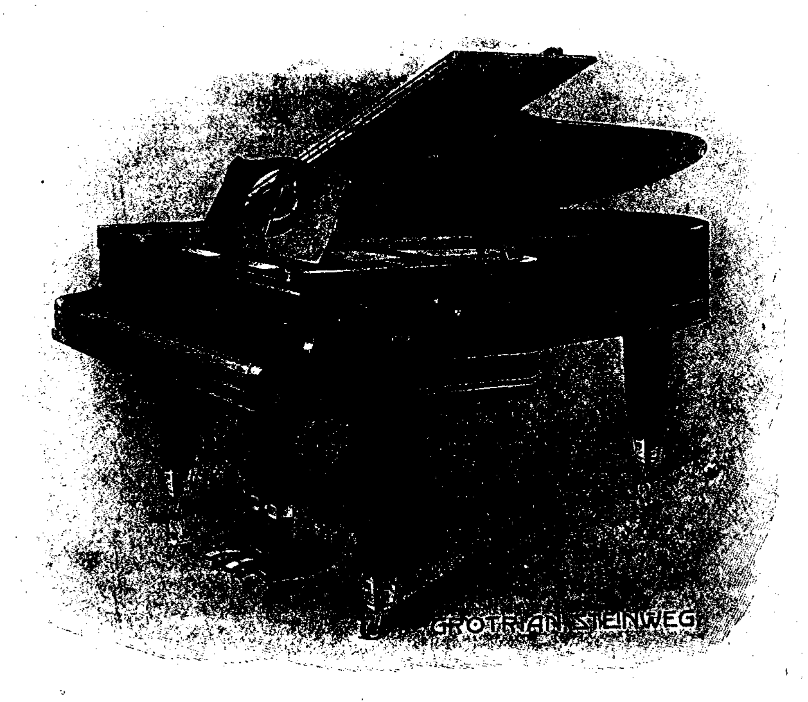


Die Leipziger Pianoforte-Fabrik Leutke hat einen Doppelkonzertflügel gebaut. Über die Qualität des Instrumentes wird im nächsten Heft unser Spezial-Berichterstatter nähere Ausführungen folgen lassen

Braunschweiger Pianos

Wo nur immer Pianos gekauft und gespielt werden, und nicht in letzter Reihe in Deutschland selbst, dem Pianolande par excellence, stehen zwei Marken nebeneinander, die trotz sehr ähnlicher Namen schon seit langen Jahren nichts miteinander zu tun haben und haben wollen. Hier die älteren, ursprünglichen und immer deutsch gebliebenen Grotrian Steinweg Pianos, dort die Pianos eines rund 20 Jahre später in Nordamerika gegründeten Unternehmens, die nach amerikanischem Geschmack gebaut und nach amerikanischen Methoden verkauft werden.

Für die Leser der ZfM. werden einige Daten aus der neuesten Geschichte der 1835 gegründeten Braunschweiger Firma nicht ohne Interesse sein. Das in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebaute, weitläufig behäbige Patrizierhaus mit seinen dicken Wänden, rings umbautem Hofraum und unregelmäßigen Räumlichkeiten, in welchen von jeher das Magazin und in früheren Zeiten auch die Fabrik sich befand, wurde im Frühjahr 1909 mit bedeutendem Kostenaufwande gründlich renoviert und so weit wie möglich modernisiert, namentlich durch geschmackvolle Wand- und Deckenverzierung und hochmoderne elektrische Beleuchtung, so daß es jetzt eines der elegantesten und mit seinen 1325 Quadratmeter Bodenfläche eines der größten Pianomagazine Deutschlands ist. Zu einem der interessantesten machen es schon die sehr zahlreichen selbstgestifteten Porträts lebender und verstorbener Musikgrößen mit eigenhändigen Widmungen, die für die Güte der Klaviere und das Ansehen des Hauses in Künstlerkreisen ein ebenso beredtes wie schmeichelhaftes Zeugnis ablegen. In der langen Reihe der berühmtesten Musiker seit Mitte des letzten Jahrhunderts, von Liszt aufwärts bis zu den jüngsten der letzten Stunde, ist wohl keiner der Gottbegnadeten, der diese Instrumente nicht zum Konzertspiel benutzt und mit warmen Worten gelobt hat. Ein sehr geschmackvoll dekorierter kleiner Saal mit nahezu 200 Sitzplätzen, nebenbei zum Prüfen und Vorführen der größeren Flügel dienend, lockt zu Abhaltung gelegentlicher intimer kleiner Konzerte bedeutender Künstler.



Nicht nur für die engere Heimat wird hier gearbeitet. Das Exportgeschäft der Firma, nicht allein nach dem übrigen Europa, sondern ganz besonders auch nach der neuen Welt, ist wohl eins der bestorganisierten und bedeutendsten Deutschlands, so daß an wenigen überseeischen Plätzen, die dem deutschen Piano überhaupt zugängig sind, die Marke Grotrian-Steinweg fehlt.

Wahrheitsgemäß sei hier bemerkt, daß die Erfolge der Grotrian-Steinweg-Pianos im Auslande nicht allein das Verdienst ihrer Vollkommenheit sind, sondern auch durch die praktische Organisation der kaufmännischen Abteilung des Hauses erst recht zur Entwicklung kommen. Im Braunschweiger Hauptkontor sind von jedem Exportmarkt der Geschmack seines Publikums, die Anforderungen seines Klimas, die deutsche und die außerdeutsche Konkurrenz am Platze, die Frachten und Einfuhrzölle, die Gepflogenheiten des Geldmarktes, die besten und die weniger guten Häuser genau bekannt; jeder, auch der unbedeutendste Wink oder Wunsch der Kundschaft wird sorgfältig registriert und beobachtet; in der eigenen Sprache jedes Landes wird korrekt und fließend korrespondiert. Eine so geradezu liebevolle Behandlung des Weltmarktes gibt es aber auch nur in Deutschland, und sie sichert den Deutschen für lange Zeit den unbestreitbaren Vorrang. Von den Kulturvölkern macht uns das so leicht keines nach.

Noch ein Wort über eine charakteristische Eigentüm-

lichkeit, welche das Grotrian-Steinweg-Piano vor allen andern voraus hat und nach menschlichem Ermessen noch viele Jahre voraus haben wird, solange ihr Geheimnis so gut gewahrt bleibt, wie es bis jetzt geschehen ist. Es ist nicht der einzige Vorzug dieser Klaviere, auserlesenem, sorgfältigst behandeltem Material von gleichfalls auserlesenen Meistern nach vollkommensten, auf Wissenschaft und praktische Erfahrung gestützten Methoden gebaut zu sein; es ist nicht ihr einziger Vorzug, die mit Liebe gehegten und gewissenhaft ausgebauten Überlieferungen der Vorfahren zu verkörpern, deren ganzes Leben der Vervollkommnung der Pianos geweiht war. Nein, sie haben außerdem noch den unschätzbaren Wert, durch welchen beim Menschen die sogenannte Selbsterziehung das Werk von Familie und Schule krönt. Wie der guterzogene junge Mann, dem Einfluß der Eltern und Lehrer entwachsen, selbst an sich weiterarbeitet, um einen besseren und vollkommneren Menschen aus sich zu machen, so wird an dem Grotrian-Steinweg-Klavier, nachdem seine Erziehung beendet, d. h. nachdem es nach gewöhnlichen Begriffen verkaufsfähig ist, noch weiter gearbeitet, bis eben nichts zu verbessern mehr gefunden werden kann.

Aber nicht genug damit, daß das Haus Grotrian Steinweg seinen Stolz daran setzt, Instrumente herauszubringen, die nach den gewöhnlichen Begriffen mit Fug und Recht als unübertrefflich bezeichnet werden können. Rastlos wird in den Zeichenzimmern und Laboratorien daran gearbeitet, der Akustik ihre verborgenen unsichtbaren Gesetze in stetem wissenschaftlichen Forschen abzulauschen. Vielleicht ist es gerade diesem alten deutschen Hause beschieden, neue Pfade erfolgreich einzuschlagen, die geeignet sind, der deutschen Pianoforteindustrie vor allen anderen der Welt den Vorsprung erneut zu sichern, den ihr die rastlose Arbeit von Generationen deutscher Klavierbauer geschaffen hat.

Julius Blüthner / Pianofortefabrik in Leipzig

Seit 1835, dem Gründungsjahre, ist dieser Firma ein Entwicklungsgang wie nur wenigen der gleichen Branche beschieden gewesen, der ein beredtes Zeugnis von ihrer Leistungsfähigkeit und der hervorragenden Güte ihrer Fabrikate ablegt.

Nachstehendes Bild veranschaulicht, in welch gewaltigen Ausmaßen das Werk heute dasteht, welches ursprünglich in einer Mietwohnung des im Vordergrunde ersichtlichen kleinen Eckhauses von dem späteren Kgl. Sächs. Geheimen Kommerzienrate Julius Blüthner als einfacher Tischler und Instrumentenmacher mit einem selbst für damalige Verhältnisse lächerlich kleinen, ersparten Kapital mit drei Gehilfen begonnen wurde. Vom Morgengrauen bis in die tiefe Nacht hinein finden wir den damals 29jährigen jungen Meister an der Werkbank oder über den Modellen. Der Ertrag des ersten Jahres waren acht Flügel und zwei tafelförmige Klaviere, die auf warme Fürsprache des Leipziger Professor Weber ihres besonderen Wohlklanges wegen schnellen Absatz fanden. Bald erregten die Blüthner-Flügel die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt: Liszt, Moscheles, Plaidy, Brendel, Rob. Franz, Jadassohn, Reinecke, Riedel traten für die Fabrikate ein und verkündeten ihren Ruhm. Die Folge davon war, wie schon gesagt, eine beispiellose Entwickelung des Unternehmens. In den letzten Vorkriegsjahren wurden jährlich bis zu 4000 Instrumente, Flügel und Pianinos, fertiggestellt und in aller Herren Länder verkauft. Heute ist die Fabrikationsnummer 100 000 bereits weit überschritten.

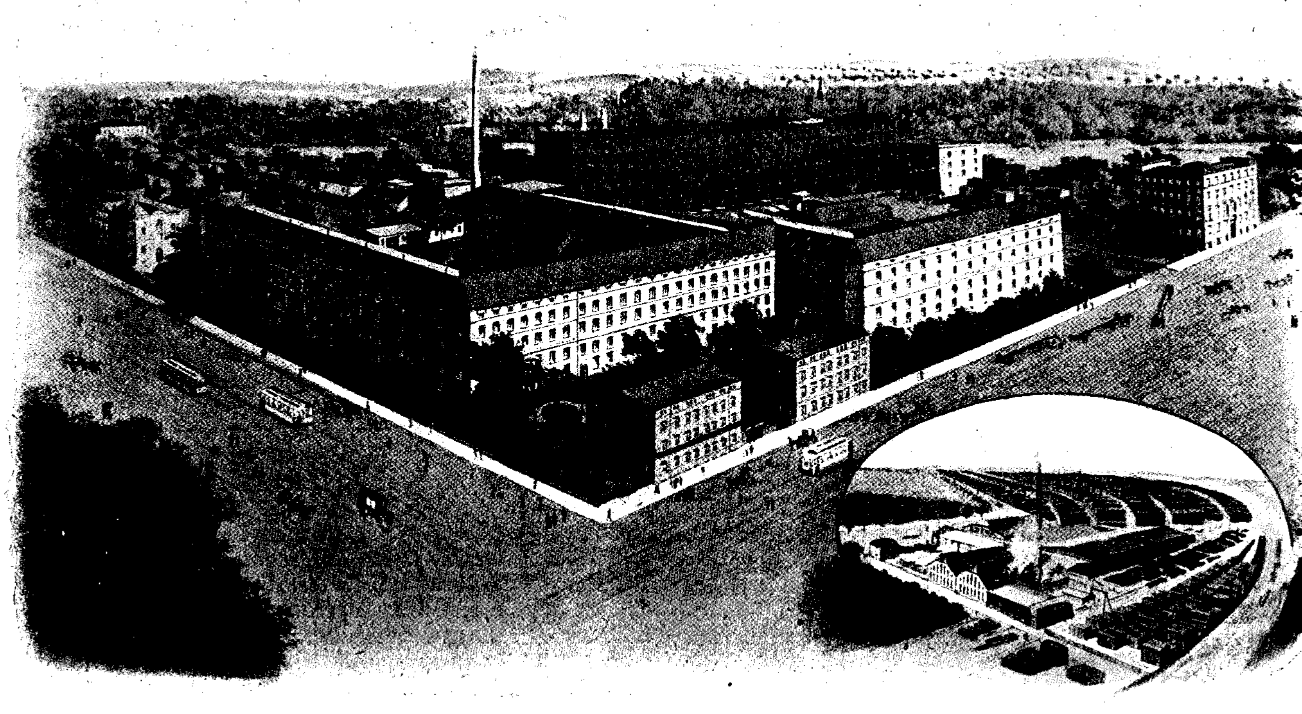
Als Julius Blüthner 1910 nach einem an wohlverdienten Erfolgen überreichen Leben die Augen schloß, übernahmen seine drei Söhne die Firma und führten sie zu immer größerer Blüte. Der älteste Sohn Max Blüthner starb am 9. Dezember 1919. Die jetzigen Inhaber, Dr. Robert und Bruno Blüthner, unter des Vaters Führung mit dem Riesenbetrieb und seinen Geheimnissen aufs innigste vertraut, schreiten den Weg weiter, auf dem das Unternehmen groß geworden ist.

Im Jahre 1914 wurden rund 700 Arbeiter und Angestellte beschäftigt, und auch heute, nach den gewaltigen Erschütterungen des gesamten Wirtschaftskörpers durch den Krieg und seine Folgen, hat die Arbeiter- und Angestelltenziffer des Werkes bereits schon wieder die stattliche Zahl 500 erreicht. Auch dieser Umstand spricht für die unbestrittene und gleichgebliebene Güte der Blüthnerschen Erzeugnisse, sowohl in rein werktechnischer als auch in künstlerischer Beziehung. Selbst in der schwersten Herstellungsepoche während des Weltkrieges verstand es die weitblickende Geschäftsleitung, durch einteilendes Haushalten mit den reichlich vorhanden gewesenen Beständen an Rohstoffen aller Art, dafür zu sorgen, daß ihrem Fabrikat alle die am Schlusse dieses Aufsatzes von berufener Seite näher beleuchteten Vorzüge erhalten blieben. Trotz der im Verhältnis zum Verkaufspreise für das fertige Instrument ungleich hohen Rohstoffpreise, werden die altbewährten Fabrikationsgrundsätze des Begründers der Firma von seiten seiner Erben in peinlicher Gewissenhaftigkeit beibehalten, und es werden auch heute noch die Instrumente, in bezug auf die zur Verwendung gelangenden Materialien qualitativ genau so hergestellt wie vor fünfzig und mehr Jahren.

Des beschränkten Raumes wegen muß an dieser Stelle darauf verzichtet werden, die ungezählten, anerkennenden Zeugnisse alter, jüngerer und jüngster Meister des Klavierspiels und der Tonkunst auch nur auszugsweise wiederzugeben, und nur die warmen Worte der Anerkennung, die Professor Max Chop jüngst in einem seiner Aufsätze für die Blüthnererzeugnisse fand, seien hier angeführt. Der bekannte Musikschriftsteller schreibt:

„Es ist vor allem der blühende, warm timbrierte Ton, der mit seiner nachhaltigen Eindringlichkeit den spielenden Künstler wie den Zuhörer fesselt. Auf einem Blüthnerflügel lassen sich ohne Benutzung des Pianopedals in der Kantilene wundervolle Nuancen erreichen. auch das Mezzoforte hat einen ganz eigenartigen Reiz

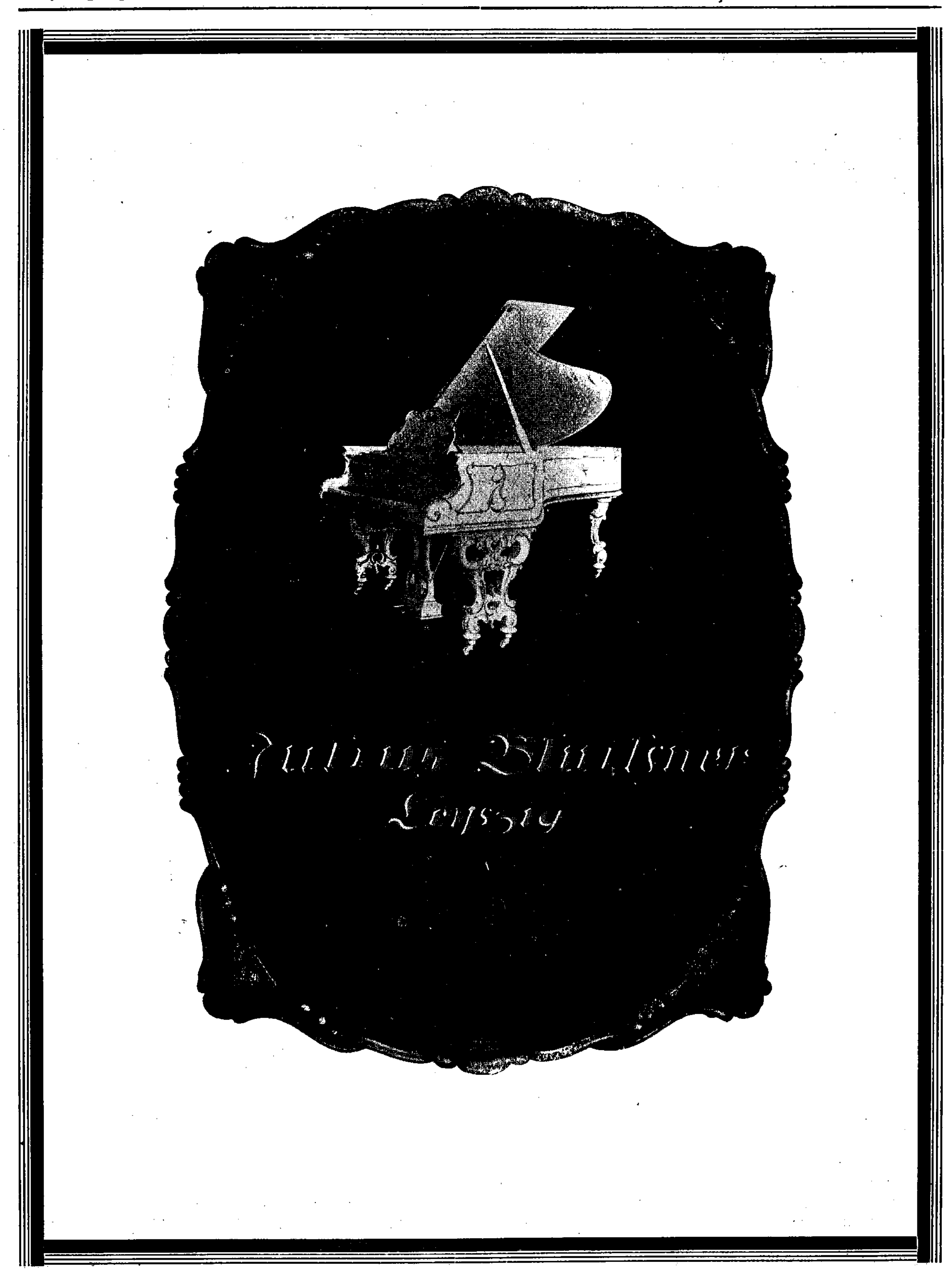
und klingt z. B. in der Führung der Mittelstimme mit einer Schönheit durch, die an orchestrale Darbietung (Horn und Violoncello) gemahnt. Im Gegensatz hierzu gibt das Forte und Fortissimo so kräftige Farben, daß im begleiteten Konzert der Flügelton über dem des



Gesamtansicht der Pianofortefabrik von Julius Blüthner, Leipzig

Orchesters sieghaft schwebt. Beide amalgamieren sich dabei aufs glücklichste. Die Spielart ist eine leichte, die Repetitionsmechanik von außergewöhnlicher Feinheit. Beim Akkompagnement des Gesangs kann ein Pianist mit gutem Anschlag den Flügel zum Rivalen des Sängers machen, namentlich auf den derzeitig gebauten Aliquotflügeln, die durch eine ganz einfache Mechanik das Mitschwingen der Obertöne ermöglichen, damit die Intensität des Klanges verstärken."

Dieser kurze Aufsatz dürfte in großen Umrissen ein Bild von der industriellen und künstlerischen Bedeutung eines Betriebes gegeben haben, auf den das deutsche Vaterland stolz sein darf, weil er auch in fernen Ländern den Ruhm des deutschen Kunst- und Gewerbefleißes hochhält.


Julius Blüthner
Leipzig

Wilhelm Schimmel / Pianofortefabrik in Leipzig

In einer Werkstätte allerbescheidenster Art begann Wilhelm Schimmel am 2. Mai 1885 den Bau seines ersten Pianofortes. Neben außergewöhnlich gediegenen Fachkenntnissen und eiserner Willenskraft standen ihm nur recht dürftige finanzielle Mittel zur Seite. Wenn er aber, trotz einer damals ungünstigen Geschäftsepoche und trotz mancher drückenden Sorge, nicht nur wacker standzuhalten vermochte, sondern auch bereits schon solch festen Fuß gefaßt hatte, daß er im Juli des nächsten Jahres eine geräumigere Werkstatt beziehen mußte, so zeugt dies von einem ganz außerordentlichen Können und einer auffälligen Vertrauenswürdigkeit seiner Person. Rüstig entwickelte sich die junge Fabrik weiter, so daß sie schon im Jahre 1888 abermals einen Domizilwechsel vornehmen mußte und nach 6jährigem Bestehen mit einem trefflich geschulten Stamme Arbeiter in ein selbständiges Fabrikgebäude in Leipzig-Reudnitz einziehen konnte. Im Jahre 1894 lieferte die Fabrik das 1000., im Jahre 1896 bereits das 1500. Instrument, und in den nächsten Jahren wuchs der Kundenkreis in einer derartig rapiden Weise, daß kurz darauf das 3. Tausend vollendet wurde. Die Folge des fortwährenden Aufschwunges der Fabrik war natürlich ein neuerliches Erweiterungsverlangen. Diesem wurde im Jahre 1897 durch den Neubau eines geräumigen Fabrikgebäudes in der an die alte Handelsstadt Leipzig angrenzenden Vorstadt Stötteritz, welches einst Zeuge der gewaltigen Völkerschlacht gewesen und sich jetzt aus einem unscheinbaren Dorfe zu einem industrie- und verkehrsreichen Orte entfaltet hat, Rechnung getragen. Das neue Gebäude ist architektonisch, wie auch praktisch durchaus musterhaft gebaut; es enthält



Salonflügel „Chippendale“

Länge 180 cm

hohe und luftige Arbeitsräume, sanitäre und Feuersicherungsanlagen und vor allen Dingen auch, was bei der voraussichtlichen normalen Weiterentwicklung der Fabrik von unschätzbarem Werte ist, genügendes Areal zur weiteren Ausbreitung der baulichen Anlagen.

Angesichts des schönen Fabrikgebäudes, der sich in ihm entwickelnden emsigen Tätigkeit und der in den kleinsten Verhältnissen wurzelnden Geschichte der Firma muß man wohl zu der Überzeugung gelangen, daß eine außergewöhnliche Vorzüglichkeit der in den Handel gebrachten Instrumente es gewesen sein muß, die denselben in verhältnismäßig so kurzer Zeit den Eingang bei dem oft so sehr mißtrauischen und vorurteilsvollen Publikum verschafft hat.

Das Urteil aller Fachleute, aller Künstler und Musikfreunde über die Schimmelschen Pianinos und Flügel ist ein einstimmig anerkennendes und dahingehendes, daß dieselben an Vornehmheit des Tones, an Klangfülle, technisch vollkommener Bauart und an dekorativer Ausstattung absolut nichts zu wünschen übrig lassen. Vielfach hat sich die Fachpresse eingehend mit den in Frage stehenden Instrumenten beschäftigt und ihnen gleichfalls das höchste Lob gezollt und wurde denselben im Jahre 1897 anläßlich der sächsisch-thüringischen Ausstellung zu Leipzig der Ehrenpreis der Stadt Leipzig, und 1898 zur Industrie- und Gewerbeausstellung in Brüx die goldene Medaille verliehen, denen weiterhin noch eine ganze Reihe hoher und höchster Auszeichnungen folgte, zuletzt auf der Weltausstellung Turin 1911, Weltausstellung „Iba“ Leipzig 1913, Weltausstellung „Bugra“ Leipzig 1914 je die „Goldene Medaille“.

Ein ganz besonderer Faktor für die fortwährend wachsende Beliebtheit der Schimmel-Instrumente ist stets deren Preiswürdigkeit gegenüber gleichwertigen Fabrikaten gewesen.

Der Bau aller in der Fabrik hergestellten Instrumente wird von dem Prinzip geleitet, daß nur das beste Material in der Hand eines sauberen und durchaus tüchtigen Arbeiters ein konkurrenzfähiges Produkt ergibt und nur dort ein gleichmäßig ersprießlicher Betrieb gedeihen kann, wo das Haupt desselben alle Funktionen kontrolliert und selbst vollständig beherrscht.

Herr Schimmel hat sich alle Errungenschaften moderner Technik zunutze gemacht und arbeitet fortwährend an Verbesserungen der Konstruktion. So sind sämtliche Instrumente mit vollem, durchgehenden Eisenrahmen versehen, haben kreuzsaitige Bespannung, bestens präzisierte Mechanik, Unterdämpfung und prima Elfenbeinklaviaturen. Desgleichen wird auf eine stilgerechte, äußere Ausstattung große Sorgfalt verwendet und dieselbe nötigenfalls vorhandenen Wohnungseinrichtungen angepaßt.

Außer Pianinos und Flügel für den edelsten Konzertgebrauch, für Unterhaltungs- und Schulzwecke fabriziert das Etablissement auch pneumatische Pianinos und Flügel für Fußbetrieb, welche aber auch mit den Händen gespielt werden können. Diese mechanischen Pianinos, welche vollständig normal gebaut und deren mechanische Betriebsvorrichtungen kaum bemerkbar angebracht sind, haben weit und breit Eingang gefunden und erfreuen sich im In- und Auslande größter Beliebtheit.

Glattes oder ausgehöhltes Griffbrett?

Von Adolf Paulus / Lautenbaumeister / Berlin-Friedenau

Schon lange tobt der Streit um diese beiden. Viele anerkannte Fachleute haben diesem oder jenem den Vorzug gegeben. Als Gitarren- und Lautenmacher möchte ich nun auch ein paar Worte dazu sagen!

Welche Vorteile bietet das glatte und welche das ausgehöhlte Griffbrett? Vor allem muß das ausgehöhlte Griffbrett, wenn es überhaupt zu einem Vergleich herangezogen werden kann, technisch einwandfrei ausgeführt, d. h. es muß genau abgerichtet und nicht zu tief ausgekehlt sein. Die Nachteile, die ein ausgekehltes Griffbrett dann noch hat, sind die, daß beim Spielen schneller Läufe der Spieler sehr leicht die Griffelder verfehlt, weil er die Bundstäbchen nicht so deutlich fühlt als beim glatten Griffbrett.

Ein weiterer Nachteil ist auch der, daß die Saiten beim ausgehöhlten Griffbrett mehr angestrengt werden, wenn sie auf die eingelassenen Bundstäbchen gedrückt werden, da diese schärfer sind als die beim glatten Griffbrett.

Sind nun die Griffelder auch noch zu tief ausgehöhlt, so werden die gegriffenen Töne dazu sehr unrein. Auch fehlt der innige Kontakt der Finger mit dem Griffbrett. Das alles fällt beim glatten Griffbrett weg.

Was vor allem ins Gewicht fällt, ist das, daß auf dem glatten Griffbrett alle Griffe, speziell die Quergriffe, viel leichter sind als beim ausgehöhlten. Deshalb spielen Gitarrevirtuosen, wie Albert, Meyer, Zapater und viele andere, nur auf glatten Griffbrettern.

Soll es nun durchaus ein gekehltes Griffbrett sein, so ist es höchstens für Lautenspieler noch brauchbar, da diese ja nicht die große Technik der Gitarrespieler haben müssen. Dann muß aber in diesem Falle das Griffbrett über die Decke fortgeführt werden, denn nur ein solches gewährleistet ein ununterbrochenes Spiel bis in die höchsten Lagen.

Bei Umwandlungen von glatten in gekehlte Griffbretter ist nur ein erster Fachmann mit dieser Arbeit zu betrauen, da sonst nur Enttäuschungen die Regel sein werden. — Die Folgerungen, die aus dem eben Gesagten zu ziehen sind, wären die, daß dem **glatten** Griffbrett mit breiten Bundstäbchen unbedingt der Vorzug vor dem ausgehöhlten Griffbrett zu geben ist.

Briefkasten

H. H. Die einzelnen Hefte der Z. f. M. erscheinen am 1. und 16. jeden Monates und sind in der Regel zwei bis drei Tage später in den Händen unserer Leser. Eine Musik-Beilage ist jedem am 16. des Monates erscheinenden Hefte beigegeben. Reklamieren Sie zunächst bei der Post, wenn Sie die Zeitschrift nicht rechtzeitig erhalten.

Frankfurt a. O. Wir stellen Ihnen anheim, Ihre Komposition zur Begutachtung einzusenden.

Richard Wagner. Wir verweisen Sie auf das kürzlich im Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) Leipzig, erschienene treffliche Werk, von Walter Lange, „Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig". Wir werden übrigens in einem der nächsten Hefte der Z. f. M. eingehend auf dieses Buch zurückkommen.

Musikliebhaber. Lesen Sie in diesem Hefte die verschiedenen Artikel zur Klavierfabrikation und — wählen Sie dann selbst. Alle angeführten Firmen liefern nur erstklassige Fabrikate.

A. K. Ihrer Einsendung lag kein Rückporto bei. Wenn Sie Ihre Arbeit zurückgesandt haben wollen, bitten wir Sie, uns ein Freikuvert zugehen zu lassen.

E. K. Neudrucke Zumsteegscher Balladen finden Sie in Mandyczewskis Schubert-Lieder-Gesamt-Ausgabe. Busonis „Faust" und „Wandbild", erschienen bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dulde gedulde Dich fein! Ihre Wettbewerbsarbeit ist versehentlich in der Herstellungsabteilung unseres Verlages als „Männerchor" bezeichnet worden. Diese Mitteilung möge gleichzeitig als Berichtigung gelten.

Musikbeilage in Heft 4. „Allen Menschen Recht getan, ist eine Kunst, die niemand kann". Wir haben mit liberalster Rücksicht darauf, daß sich am Wettbewerb für kleine Kompositionen zum größten Teile Laien beteiligt haben, davon abgesehen, ein aus Fachleuten bestehendes Preisgericht sprechen zu lassen, dafür aber im eigenen Hause eine Sichtung vorgenommen. Der Abdruck der 5 Werkchen erfolgte mit allen Fehlern und die Musikbeilage wurde absichtlich nur lose beigelegt. Die Äußerungen, die uns zugehen, geben wir selbstverständlich an die Verfasser weiter und diese werden auf solche Weise viel aus der Beteiligung am Wettbewerbe lernen. Prüfen Sie also in Zukunft besser, ehe Sie schreiben!

Kleiner Leipziger Messeführer

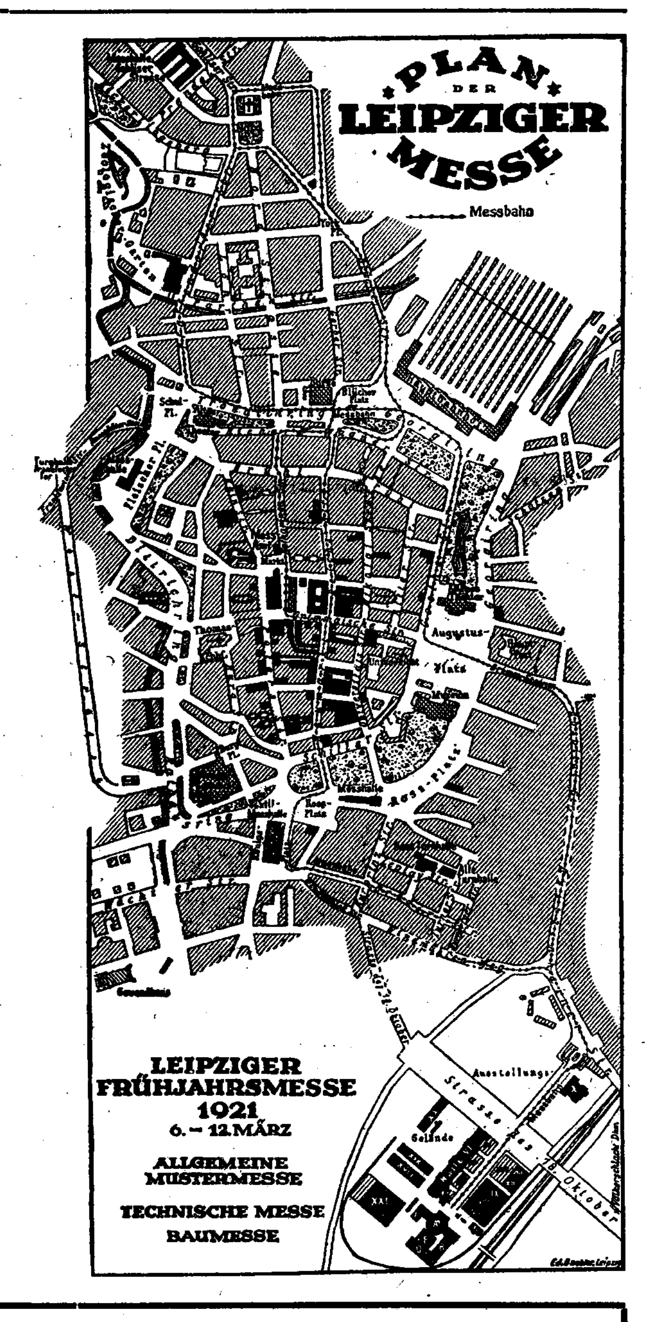
Die Leipziger Messe wächst und wächst. Jede Messe bietet ein neues Bild: neue Meßhäuser, neue Einrichtungen. Infolge der Wiedervereinigung der Technischen Messe und Baumesse mit der Allgemeinen Mustermesse mußten ungefähr 25000 qm Ausstellungsraum neu beschafft werden. Alle verfügbaren Kräfte und Mittel sind zu dem Zweck mobil gemacht worden, und das Raumproblem der Messe kann bis zu einem gewissen Grade als gelöst gelten.

Die bevorstehende Frühjahrsmesse (6.—12. März) bedeckt eine Ausstellungsfläche von rund 180000 qm. In den Hauptstraßen der Altstadt Leipzig dürfte es nicht mehr viele Häuser geben, die von der Messe noch nicht irgendwie berührt sind. Zu den bisherigen Meßhäusern kommen diesmal mehrere neue hinzu. In der Petersstraße ist ein neuer moderner Meßpalast (Concentrahaus) fertiggestellt worden. Gegenüber der Thomaskirche ist ein großes Gebäude zum modernen Meßhaus ausgebaut worden (Meßhaus „Kosmos"). Die tschechoslowakischen Ausstellerfirmen eröffnen ihren Meßpalast „Äckerleins Hof" am Markt, und als drittes nationales Meßhaus (neben dem Österreichischen Meßhaus in der Hainstraße) präsentiert sich das Schweizerhaus in der Nikolaistraße. Das ehemalige königliche Palais an der Goethestraße haben sich fünf angesehene Porzellanfabriken zu einem „Porzellanpalais" eingerichtet.

Der Einkäufer, der heute zur Leipziger Messe kommt, darf sich aber nicht auf den Besuch der Meßhäuser im Stadtkern beschränken; er muß vor allem die Meßhallen aufsuchen, die in näherer und weiterer Umgebung des Meßviertels liegen und in denen Tausende von Ausstellern wichtiger Geschäftszweige untergebracht und zu fachlichen Sonderausstellungen zusammengeschlossen sind. Fabrikanten, die die Messe besuchen, sollten es nicht versäumen, sich die Entwurfs- und Modellmesse anzusehen, die sich wiederum im Neuen Rathaus befindet. Gleich bedeutungsvoll für Aussteller und Einkäufer ist die Meßbörse, die, wie zur letzten Herbstmesse, in der Neuen Börse am Blücherplatz stattfindet.

Die Technische Messe und Baumesse ist bis auf einen kleinen Rest, der im Stadtinnern verbleibt, geschlossen zum städtischen Ausstellungsgelände am Völkerschlachtdenkmal abgewandert. Hier sind alle Hallen der ehemaligen Bugra, die bisher noch nicht in den Bereich der Messe mit einbezogen waren, neu eingerichtet; außerdem ist eine neue große Halle (Halle XXI) erbaut worden. (Vgl. den nebenstehenden Plan.)

Den Verkehr zwischen der inneren Stadt, der Großen Meßhalle und Zoologischen Garten im Norden und dem Ausstellungsgelände im Süden vermittelt die Meßbahn; außerdem wird eine besondere Autobuslinie eingerichtet.



Geschäftliches

Erweiterter Sonderzugverkehr zur Leipziger Frühjahrsmesse. Die Bewältigung des Messeverkehrs zur Leipziger Frühjahrsmesse wird mit Hilfe eines erweiterten Fahrplans bequemer und umfangreicher als bisher durchgeführt werden können. Vorläufig sind Meßsonderzüge ab München, Nürnberg, Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, Frankfurt a. M., Mainz, Köln, Düsseldorf, Münster (Westf.), Hannover, Hamburg, Altona, Rostock, Berlin, Breslau und Dresden, sowie ab Amsterdam, Kopenhagen, Stockholm, Prag und Wien in Aussicht genommen. Nach den gleichen Orten gehen Rücksonderzüge von Leipzig aus. Zur Wahrung der Interessen des Auslandsverkehrs nahmen an einer Konferenz fast aller deutschen Eisenbahndirektionen im Leipziger Hauptbahnhof Vertreter der holländischen, dänischen, schwedischen und deutschösterreichischen Eisenbahnverwaltungen teil.

Erfindungs- und Musterschutz auf der Leipziger Frühjahrsmesse. Der Reichsminister der Justiz hat auf Antrag des Leipziger Meßamts wiederum verfügt, daß der durch das Gesetz vom 18. März 1904 vorgesehene Schutz von Erfindungen, Mustern und Warenzeichen für die Leipziger Frühjahrsmesse (6.—12. März) eintritt. Auf Grund dieser Verfügung ist das Meßamt ermächtigt, Urkunden über die erfolgte Schaustellung von Erfindungen usw. auf der Frühjahrsmesse an die Aussteller auszufertigen. Außerdem hat das Meßamt eine Musterschutzpolizei aus Sachverständigen (Künstlern und Fachleuten) eingerichtet, zur sofortigen Verfolgung jeder Musterschutzverletzung.

Anzeigensteuer bei Musikalien. Ein Umsatzsteueramt hatte sich auf den Standpunkt gestellt, daß die Anzeigen auf der Rückseite von Musikstücken, in denen der Verleger des Musikstückes andere Erzeugnisse seines eigenen Verlages anpreist, umsatzsteuerpflichtig seien. Der Börsenverein ist daraufhin bei dem Umsatzsteueramt vorstellig geworden und hat unter Hinweis auf die Mitteilung des Reichsfinanzministeriums an den Hauptvorstand des Deutschen Buchdruckervereins, abgedruckt im „Börsenblatt" Nr. 196 vom 1. September 1920, betont, daß nach § 80 der Ausführungsbestimmungen zum Umsatzsteuergesetz eine Anzeige nicht steuerpflichtig ist, wenn für ihre Übernahme ein Entgelt nicht vereinnahmt wird. Das Umsatzsteueramt mußte diese Begründung gelten lassen und hat in Abänderung des von ihm früher vertretenen Standpunktes derartige Anzeigen für umsatzsteuerfrei erklärt. Sobald in gleichgearteten Fällen die Entrichtung der Umsatzsteuer verlangt werden sollte, dürfte es sich empfehlen, mit der angeführten Begründung, insbesondere auch unter Bezugnahme auf oben angeführte Mitteilung des Reichsfinanzministeriums, bei dem veranlagenden Umsatzsteueramt vorstellig zu werden.

Verlängerung der Schutzfrist für Werke der Literatur und Kunst. Das zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst errichtete internationale Bureau in Bern hat kürzlich an die Verbandsstaaten die Anregung weitergegebenen, es möchte für alle vor dem 1. Januar 1921 veröffentlichte und noch nicht freigewordene Werke der Literatur und Kunst eine Verlängerung der Schutzfrist vereinbart werden. Der Schutzverband Deutscher Schriftsteller und der Deutsche Verlegerverein haben daraufhin an das Auswärtige Amt Eingaben gerichtet, diese wichtige Frage nicht zu entscheiden, ohne die Vertreter der Dichter, Schriftsteller und Verleger zu hören. Auf Grund der Berner Anregung haben jetzt auch im Reichsjustizministerium Verhandlungen stattgefunden, an denen die beteiligten Reichsämter, das Preußische Kultusministerium, die Verlegerverbände und die Urheberorganisationen der Schriftsteller, Tonkünstler und bildenden Künstler teilnahmen. Die Meinungen in der Frage, die in Frankreich bereits Gegenstand eines neuen Gesetzes geworden ist, waren geteilt. Die Verhandlungen wurden indessen vertagt, damit die zuständigen Regierungsstellen die vorgebrachten Bedenken zunächst nochmals überprüfen können.

Der Steingräber-Verlag veröffentlicht jetzt Kataloge mit festen Preisen; alle Zuschläge sind darin eingerechnet. Es ist sehr zu begrüßen, daß der Steingräber-Verlag als erster mit den ungesunden Verhältnissen der komplizierten und unklaren Berechnung der Teuerungs- und sonstigen Zuschläge bricht und dem Publikum Kataloge in die Hand gibt, aus denen es die Preise, die für die Werke zu zahlen sind, sofort klar ersehen kann. Auf diese Art werden Mißstände beseitigt, die zu mancherlei Unstimmigkeiten führten und auch die Kauflust beeinflußten. Hoffentlich schließen sich alle Musikalienverleger diesem Vorgehen baldigst an.

Künstler-Anekdoten

Mozart und Schikaneder. So wenig hervorragend Schikaneder im Grunde genommen war, so viel bildete er sich auf seine Begabung zum Schauspieler, Sänger, Musiker, Theaterdirektor und Dichter ein. Bekanntlich verdankte er seinen Namen nur der Tatsache, daß er den Text zur „Zauberflöte" schrieb, deren Erstaufführung am 30. September 1791 auf seiner Bühne im Freihaus zu Wien stattfand. Als ihm ein Freund nach der Vorstellung zum großen Erfolge dieses musikalischen Meisterwerkes gratulierte, meinte Schikaneder herablassend: „Ja, ja, die Oper hat gefallen, aber sie würde noch viel mehr gefallen haben, wenn mir der Mozart nicht so viel daran verpfuscht hätte!"

*

Der dankbare Schlächtermeister. Ein Geschenk, das heute sicherlich niemand ablehnen würde, erhielt Haydn auf folgende Weise. Eines Tages wurde der Komponist durch den Besuch eines Fleischers überrascht. Dieser Mann, der für Haydns Musik ebensoviel Gefühl hatte, wie irgendeiner, sagte ihm freimütig und so zierlich er konnte: „Mein Herr, ich weiß, daß Sie ein guter und gefälliger Mann sind; drum wende ich mich mit Vertrauen an Sie. Sie haben in allen Gattungen vortreffliche Sachen gemacht, Sie, der erste unter allen Komponisten. Aber ganz besonders gefallen mir Ihre Menuette. Ich hätte wohl eine recht muntere, hübsche und ganz neue zur Hochzeit meiner Tochter nötig, welche in diesen Tagen stattfinden wird. Ich kann mich damit an niemanden besser wenden, als an den berühmten Haydn." — Der gutmütige Haydn lächelt bei dieser ganz neuen Huldigung und verspricht ihm die Menuette für übermorgen, wo der Fleischer nicht ermangelt, zu erscheinen und das köstliche Geschenk froh und dankbar in Empfang zu nehmen. Nach einiger Zeit hört Haydn ein Geräusch von Instrumenten, er horcht und glaubt seine Menuette zu erkennen. Er geht ans Fenster und sieht einen prächtigen Ochsen mit vergoldeten Hörnern und mit Bändern und Blumenkränzen geschmückt, und um ihn ein wandelndes Orchester unter seinem Balkon halten. Der Fleischer kommt herauf, drückt dem großen Manne nochmals seine Empfindung aus und schließt die Rede mit den Worten: „Ich glaubte, daß ich als Fleischer meine Erkenntlichkeit für eine so schöne Menuette nicht besser an den Tag legen könnte, als indem ich Ihnen den schönsten von meinen Ochsen dafür brächte." Er ließ nicht nach, bis Haydn von seiner Aufrichtigkeit und Dankbarkeit gerührt, den Ochsen annahm. Die Menuette sind allgemein als Ochsenmenuette bekannt.

*

Brahms-Anekdoten. Johannes Brahms und Bernhard Scholz waren Jugendfreunde, und die Freundschaft dauerte auch dann noch, als Scholz an Berühmtheit hinter Brahms zurückblieb. So oft Brahms nach Frankfurt kam, versäumte er nie, Scholz zu besuchen. Einmal legte ihm dieser ein Trio vor, das er soeben komponiert hatte, und wünschte sein Urteil zu hören. Brahms sah die Partitur aufmerksam durch und nickte ein paarmal; am Schlusse nahm er das letzte Blatt zwischen Daumen und Zeigefinger, rieb es ein wenig und fragte dann: „Sag einmal, Bernhard, wo hast du dies vorzügliche Notenpapier her?" — Scholz hatte auch Schillers „Lied von der Glocke" vertont; bei der Erstaufführung war Brahms anwesend, und als sie dann beisammen waren, fragte Scholz, wie ihm die Komponisten gefallen habe. Brahms besann sich eine Weile, dann sagte er: „Ein unverwüstliches Gedicht!" — Brahms war mit dem Frankfurter Bankier Ladenburg befreundet, und dieser lud ihn oft, wenn er hier war, zum Essen ein. Einmal setzte er ihm einen besonders guten Wein vor und sagte ihm, als er einschenkte: „Das ist der Brahms unter meinen Weinen!" — „So," erwiderte Brahms, „dann möchte ich doch einmal Ihren Beethoven versuchen!"

*

SCHRIFTLEITUNGS-VERMERK

Die Abonnenten, welche die Hefte vom Verlag direkt beziehen und vierteljährlich bezahlen, wollen den Abonnementsbetrag für das II. Vierteljahr 1921 (April-Juni) einschl. der Postüberweisungsgebühren von Mark 9.— auf unser Postscheckkonto Steingräber-Verlag Leipzig 51534 bis spätestens 28. März einzahlen. Im Voraus bezahlte Halb- oder Ganzjahresabonnements kommen natürlich nicht in Frage. Die nicht eingehenden Abonnementsbeträge werden am 1. April 1921 durch Nachnahmekarte (M. 9.75) eingezogen / Wir bitten für die Einlösung Vorsorge tragen zu wollen, damit unnötige Kosten vermieden werden. / Bei dieser Gelegenheit verweisen wir auch auf die Briefkastennotiz in Heft 3, Seite 71.

*

Unter den uns zu Besprechungszwecken zugehenden Werken befinden sich häufig auch solche, denen druckfertige Besprechungen beigefügt sind. Wir machen darauf aufmerksam, daß wir **Waschzettel** zurückweisen. Wir geben alle uns zur Besprechung eingesandten Werke bewährten Fachleuten, deren Persönlichkeit für eine streng objektive Beurteilung bürgt.

Die Teilnehmer am **„Wettbewerb für leichte Kompositionen"** wollen in dieser Angelegenheit eine direkte Zuschrift abwarten. Die Sichtung ist erfolgt durch die fachmännische Leitung der Musikabteilung unseres Verlages. Ausgeschieden wurden diejenigen Arbeiten, deren Veröffentlichung abgelehnt werden muß. Wir senden diese Arbeiten ohne näheren Vermerk an die Verfasser zurück und danken hiermit für die gehabte Mühe. Für alle weiteren Arbeiten lassen wir die Kosten ermitteln, um sie dann brieflich den Verfassern mitzuteilen. Dadurch finden die an uns gerichteten Anfragen ihre Beantwortung.

*

Diesem Heft liegt eine Zahlkarte für die **Robert-Schumann-Stiftung** bei. Wir bitten auch an dieser Stelle alle Leser tatkräftig für die gute Sache zu wirken. Keine Zahlkarte sollte unausgenützt bleiben. Über eingehende Gelder wird erst nach Abschluß der Zahlung verfügt werden.

*

Der Postauflage dieses Heftes liegt ein Prospekt des Musik-Verlages C. F. Kahnt, Leipzig, bei.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen
für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 6 — *Leipzig, Mittwoch, den 16. März* — 2. Märzheft 1921

Musikalische Gedenktage

16. 1736 G. B. Pergolesi† / **17.** 1862 J. Fr. Halévy† / **19.** 1873 Max Reger* / **20.** 1812 J. L. Dussek† / **21.** 1685 J. S. Bach* / **22.** 1517 J. Zarlino* / **26.** 1827 Beethoven† / **31.** 1874 H. Marteau*

Passionsmusik

Von Carl Heinz Bihrle

Zu allen Zeiten waren Religion und Tonkunst eng miteinander verbunden. Greift doch die Musik am tiefsten ins Innere der menschlichen Seele, wo die Welt der geistigen, der transzendentalen Vorstellungen ihre Zufluchtstätte hat. So kommt es auch, daß namentlich im und seit dem Mittelalter gerade der Klerus der Musik eine hohe Förderung angedeihen ließ.

Im 10. und 11. Jahrhundert finden wir die Wurzeln der Passionsmusik, allerdings noch in den bescheidensten Formen. Damals benutzte die Kirche zur größeren, sinnenfälligeren Veranschaulichung des Religiösen die Dramatisierung biblischgeschichtlicher Vorgänge, wie sie sich in den hervorragendsten Begebenheiten, die in der Bibel erzählt werden, darboten. In der Liturgie der Karwoche hatte den hervorragendsten Platz die Leidensgeschichte. Alle Kunstzweige wetteiferten in der Darstellung dieser Szenen, in erster Linie auch die kirchliche Vortragskunst. Mit einfachsten Mitteln wußte man bei der lauschenden Gemeinde Aufmerksamkeit und Spannung, Ergriffenheit und andachtsvolle Erbauung herbeizuführen. Man nahm durch Verteilung der Rollen auf verschiedene Vorleser (Lektoren) den Anlauf zu dramatisierendem Vortrag: Ein Kleriker (Lektor) übernahm die Rolle des Evangelisten, ein anderer die des Christus, ein weiterer die der Juden, während man der Menge die Stellen der Jünger, des Volkes, der Soldaten usw. zum Vortrag überließ. Nur die Worte: Eli, Eli lamma sabacthani und ihre lateinische Übersetzung erhielten eine eigene melodische Fassung, während alles übrige in einer feierlichen Art des Lesetons vorgetragen wurde. Auf den einfachsten Formeln des Einklangs — dem gregorianischen Choral — beruhte die Rezitation der Lektoren wie auch des Volkes. Diese alte und primitive Form der Passion mit der starren und schlichten Monotonie des Lektionstones kann man noch heute in der Sixtina zu Rom vortragen hören, freilich mit Chören untermischt, während sonst die Karfreitagspassion beim katholischen Gottesdienst heute in verschiedenen Tonhöhen und in den Partien des „Volkes“ meist auch mehrstimmig gesungen wird. Die Interpunktionsstellen werden durch besondere Kadenzen ausgezeichnet.

Das 15. Jahrhundert führt dann mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit zu einer wesentlichen Steigerung der Passionsmusik. Eine weitere Entwicklung bringt das 16. und 17. Jahrhundert, wo sich die Kunst der Polyphonie immer mehr des Passionsstoffes bemächtigt. Die einfache Choralpassion wird durch melodische und rhythmische Bewegtheit wesentlich verfeinert und vertieft. Es war die Zeit von Heinrich Schütz (1585—1672), der in seiner „Historia des Lebens und des Sterbens unseres Herrn Jesu Christi“ noch im kleinen Rahmen das zeichnet, was bei Joh. Seb. Bach machtvoll und weit emporgebaut erscheint. Schütz war so recht das Kind seiner Zeit; in einfachen Chören, mit Orgel und kurzen Rezitativen wird seine Passion vorgetragen; überall schmucklose, kindliche Einfachheit. Ein neues Musikempfinden äußert

sich erst im Hinzutreten des Sologesangs, wie er gleichzeitig in den italienischen Oratorien aufkam, und der selbständigen Instrumentalmusik. So erhalten wir die höchste Stufe der Kunstvollendung, die Passion Bachs (1685—1750), die sich nicht nur musikalisch, sondern auch textlich von den früheren Gattungen unterscheidet, dadurch daß sie die biblischen Worte durch religiöse Lyrik (meist in Arienform) unterbricht. Bei Bachs Passionen finden wir die selbständige und vollständige Ausdrucksfähigkeit der Orgel, die fast modern anmutende Polyphonie und die charakteristische Tonfarbe seines Orchesters. Welcher von beiden Passionen Bachs man auch den Vorzug geben mag — die Allgemeinheit hat sich für die mehr dramatische Matthäus-Passion entschieden. Doch sind beide von höchster musikalischer Schönheit und von staunenswerter Kraft des Ausdrucks.

Die Zeit nach Bach hat Gleichwertiges nicht mehr hervorgebracht. Die Passion wird im 18. Jahrhundert zur Passionskantate, in der die handelnden Personen beseitigt sind, und das Ganze auf den Gefühlsausdruck gestellt ist (Ramler-Graun, „Tod Jesu"). Immer mehr beginnt sich die Zeit dem Kirchlichen zu entfremden, so daß die Passionsmusik im 19. Jahrhundert vollkommen abstirbt. So kommt es, daß wir trotz einiger für ihre Epoche allerdings nicht mehr typischer Ausnahmeerscheinungen im verflossenen Jahrhundert immer wieder auf die Bachschen Passionen zurückgreifen, die bei jedem Empfänglichen die reinsten und erschütterndsten Eindrücke hinterlassen.

Vom Vortrage in der Musik
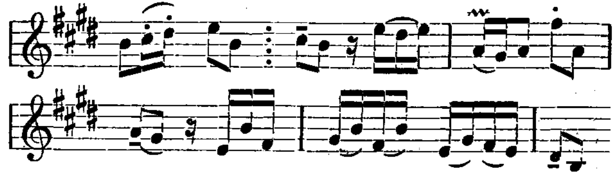
(Schluß)

Von Martin Frey / Halle a. Sa.

Von großer Bedeutung für den richtigen Vortrag eines Musikstückes ist die richtige Erkennung der Taktart. Ich schneide damit eine Frage an, die heute schon weniger umstritten wird als vor einem Jahrzehnt. Damals gab ein bekannter Klavierpädagog zwar zu, daß die Taktstriche in vielen Werken nicht richtig eingezeichnet sind und geändert werden müßten, er wollte aber durchaus mit dieser wichtigen Neuerung vor Beethoven haltmachen. Damit bekundete er wohl eine große Pietät vor dem Meister, widersprach sich jedoch selbst; denn was er als unrichtig erkennt, muß er doch auch als ungenau dem Schüler gegenüber hinstellen. Im Grunde genommen ist ja Taktstrichabänderung und Phrasierung ungefähr dasselbe wie die Einführung der neuen Rechtschreibung in den Werken unserer klassischen Dichter! Hans von Bülow ging da unbeirrt als echter Pionier der Kunst vor und versah seinerzeit als Meininger Hofkapellmeister die Stimmen der Beethovenschen Sinfonien und Ouvertüren mit genauen Vortrags- und Phrasierungszeichen und erntete auf seinen Konzertreisen beispiellosen Erfolg mit dem in seiner Zusammensetzung und Stärke durchaus nicht erstklassigen Orchester. Beethoven erkennt ja auch selbst die Taktarten z. B. im Scherzo der neunten Sinfonie als ungenau an, wenn er in der Partitur vermerkt: Ritmo di tre battute oder Ritmo di quattro battute. So war wohl Bülow der erste Taktstrichreformer, wenn er im G-Dur- (eigentlich Ges-Dur-) Impromptu von Schubert op. 90 Nr. 3 je zwei Takte zu einem zusammenzog, weil er in der ursprünglichen Notierung des Stückes den Grund zu dem irrtümlichen Verschleppen des Zeitmaßes erblickte. Trotz des Allabreve-Zeichens las eben so mancher Klavierspieler $^4/_4$-Takt und spielte es dementsprechend langsamer. Daß Komponisten durchaus nicht so kleinlich sind, eine Taktartänderung als Verbrechen zu betrachten, geht aus einer brieflichen Äußerung Chopins hervor. In einem der Briefe an Fontana heißt es:
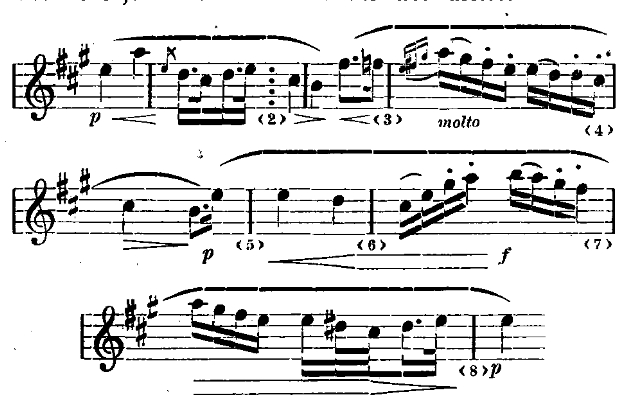
„Ich schicke Dir die Tarantella (op. 43). Sei so gut, sie zu kopieren; zuvor aber gehe zu Schlesinger oder noch besser zu Troupenas und sieh Dir die von ihm veröffentlichte Sammlung Rossinischer Gesänge an. Darin ist eine Tarantelle in F. Ich weiß nicht, ob sie in $^6/_8$- oder $^{12}/_8$-Takt notiert ist. Was meine Komposition anbelangt, s o k o m m t e s n i c h t d a r a u f a n, i n w e l c h e r W e i s e s i e n o t i e r t i s t, ich würde aber die Notierung Rossinis vorziehen. Wenn daher diese in $^{12}/_8$-Takt oder in C mit Triolen steht, so mache in Deiner Abschrift aus zwei Takten einen."

In dieser Tarantella ist allerdings $^6/_8$-Takt die Haupttaktart, in seinem Es-Dur-Nokturno op. 9 Nr. 2, das Chopin in $^{12}/_8$ notiert hat, wäre jedoch $^6/_8$ am Platze, da die metrischen Schwerpunkte sämtlich in die Mitte eines jeden Taktes fallen würden; ein metrischer Schwerpunkt kommt aber stets hinter einen Taktstrich zu stehen. So ist auch z. B. in Händels E-Dur-Violinsonate der $^4/_4$-Takt nicht richtig, es müßte $^4/_8$-Takt vorgeschrieben sein, da die Achtel Zählzeiten sind. Aus einem Takte werden immer zwei.
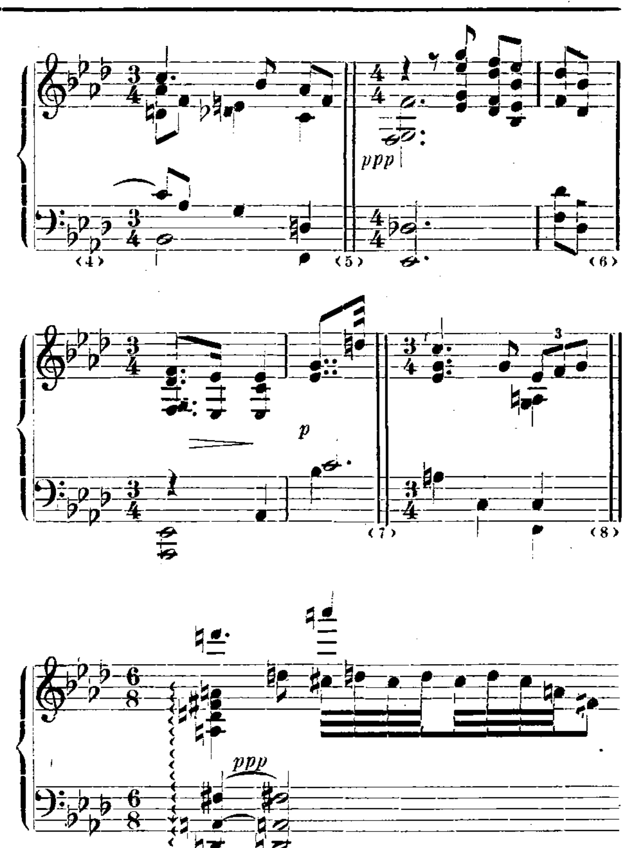


Dieses wundervolle Adagio cantabile, im korrekten C vorgetragen, würde ebenso verlieren, wie Chopins Nokturno im $^{12}/_8$-Takt einbüßen wird.

Umgekehrt kommt es auch vor, daß zwei Takte zu einem vereinigt werden müssen. Die das Menuett vertretenden Sätze in einer Reihe von Beethovenschen Sonaten, z. B. op. 2 und op. 7, sind im $^6/_4$-Takt aufzufassen. Schwieriger wird der Fall, wenn die Taktart öfter wechselt, vom Komponisten aber entweder in derselben angenommenen Taktart durchgeführt oder bei vorgezeichnetem Wechsel doch nicht richtig angegeben worden ist. Reger schreibt im Andante simplice der entzückenden Serenade in D-Dur, op. 77 a, $^4/_8$-Takt vor, ohne es empfunden zu haben, daß zuerst zwei Takte im $^3/_4$-Takt (Achtel dienen als Zählzeiten) und dann eine größere Anzahl im $^4/_8$-Takte folgen. Auf diese Weise erhalten wir zufällig statt der ersten 9taktischen Periode eine regelrechte von 8 Takten. Nun gibt allerdings das erste crescendo ein Wachsen des Ausdrucks bis zu dem Cis″ im 2. Takte an. Bei richtiger Taktstrichsetzung wäre der Höhepunkt aber im 2. Takte selbstverständlich; im allgemeinen ist ja bekanntlich der zweite Takt gewichtiger als der erste, der vierte mehr als der dritte.
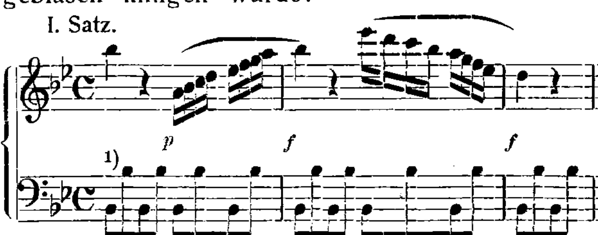


Zu dieser Kategorie gehört auch der Schlußsatz der E-Moll-Sonatine op. 89 Nr. 1, in dem die Taktart sehr oft nicht stimmt; außerdem leistet sich Reger — bei einem Riemannschüler höchst befremdend — den Fehler, das Seitenthema zweimal mit Beginn des Taktes und in der Koda in der Mitte des Taktes anfangen zu lassen. Einmal müssen die Taktstriche doch — das muß auch der im Urteil Befangene zugeben — an unrechter Stelle stehen! Zur zweiten Art gehört unter anderen Edw. Mac Dowells „Aus einem deutschen Walde" (op. 61 Nr. 3), das er im $^3/_4$ beginnen läßt, der 7. Takt weist $^4/_4$, der 8. Takt $^6/_8$, der 9. Takt $^9/_8$, der 10. Takt wieder $^6/_8$ und der 11. Takt abermals $^9/_8$ Takt auf. Leider tritt der $^4/_4$-Takt zwei Takte zu spät ein, in den folgenden zwei Takten muß der Taktstrich vor dem zweiten Viertel stehen. Durch diese Verschiebung entsteht ein ganz andres metrisches Gebilde. Die Originaltaktstriche durchschneiden im Notenbeispiel nur die Linien.
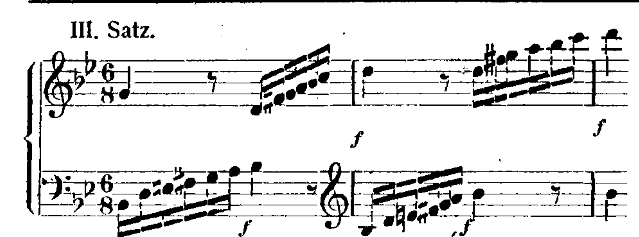


Eine andre nicht ganz bedeutungslose Frage ist die, ob die Schlußnoten vor Passagen, Skalen usw. streng ihrem Werte entsprechend ausgehalten werden müssen. Ich zitiere einige Beispiele aus Beethovens B-Dur-Konzert op. 19. Hier sind die Endnoten der betreffenden Skalen leicht zu spielen, sie dürfen also höchstens als Achtelnoten bewertet werden, ein Mehr würde ihnen ein Bleigewicht anhängen und den Skalen das Duftige rauben. Ebenso ist es ratsam, die Oktavensprünge der linken Hand im leichten Stakkato vorzutragen, so etwa, wie es vom Fagott geblasen klingen würde:

I. Satz.
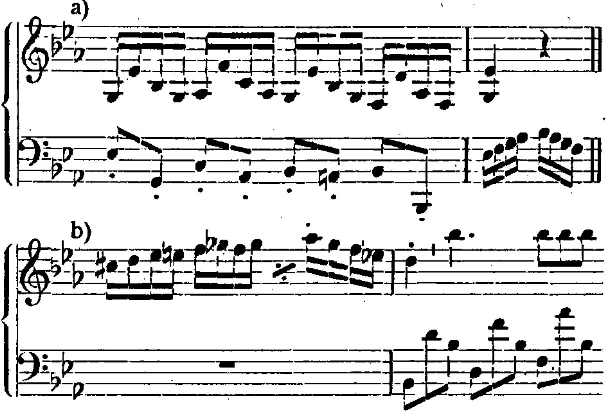


[1]) So müßten zum Beispiel auch die Oktavensprünge der Linken im C-dur Thema (Trio) des zweiten Satzes der Sonatine in G-dur op. 49 Nr. 2 in leichtem Staccato gespielt werden. Ebenso gibt es in der dritten der sechs Variationen über ein Originalthema in G-dur einen schönen Kontrast, wenn die rechte Hand ein Duett zwischen Oboe bezw. Flöte und Klarinette und die Linke das begleitende Fagott nachzuahmen versucht. Bei Beethoven ist alles orchestral zu denken und dementsprechend vorzutragen.

III. Satz.
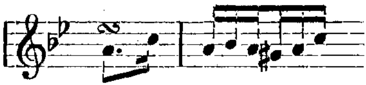


Ich gehe wohl nicht zu weit, wenn ich sage, daß in allen Fällen, wie sie die beiden Stellen aus op. 19 veranschaulichen, die Schlußnote höchstens den doppelten Wert der Skalennoten haben darf. Den Beweis dafür liefert Beethoven selbst im C-Moll-Konzert op. 37, wo er auf S. 8 der Kullakschen Ausgabe unten schreibt:
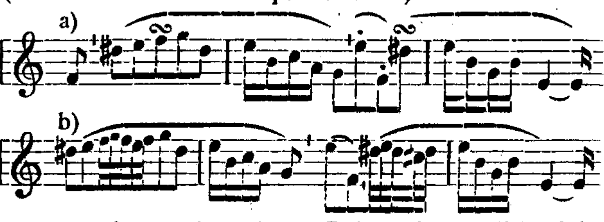


In Beispiel a kann der Schlußakkord unmöglich seinen vollen Wert als Viertelnote beanspruchen, weil die linke Hand bereits auf dem 3. Sechzehntel das g bringt. Besser als der Punkt über dem d″ im zweiten Takt von Beispiel b würde eine Achtelnote und eine Achtelpause vor Augen führen, was Beethoven hier vorschwebt. Wir sehen also, die Komponisten nehmen es mit der Notierung nicht immer genau. Ob nun der Stakkatopunkt über d″ von Beethoven selbst herrührt oder nicht — ich kenne das Autograph nicht —, ob ein Stakkatozeichen überhaupt vorhanden ist oder nicht, in allen derartigen Fällen muß sich die letzte Note gewissermaßen ver-

Eine ganz andere Bedeutung wird der Punkt über einem Auftakte haben; wie ich schon oben einmal erwähnte, könnte er dazu verleiden, den Ton kurz und leicht zu nehmen. Das ist in diesem Falle nicht gemeint. Hier bekommt der Ton eine gewisse Energie. Hans von Bülow versieht den Auftakt der ersten Bagatelle aus Beethovens op. 119 mit einem Notakzent, um „den Spieler vor dem uns unrhythmischen Deutschen angeborenen Fehler, alle Auftakte fallen zu lassen (also zu leicht zu nehmen) und damit das charakteristischste Moment einer Phrase zu verwischen, möglichst zu bewahren.“ Ich möchte vorschlagen, in derartigen Fällen statt des einfachen Punktes, der hier sehr oft mißverstanden wird, einen Punkt mit einem Striche darüber (-) zu verwenden.

In derselben Bagatelle läßt Bülow den Doppelschlag über der Note a′ im 10. Takte abweichend von der Regel mit a′ beginnen und in eine Doppeltriole auflösen.
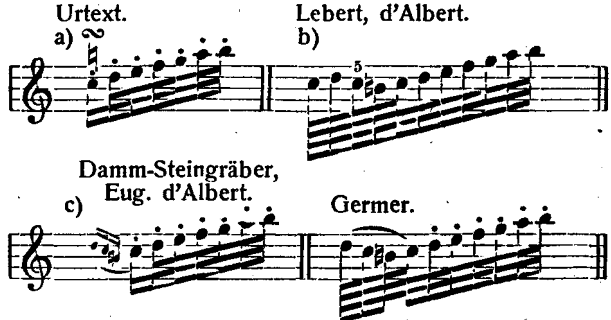


Ihm steht eben die Herausarbeitung der melodischen Linie höher als das starre Festhalten an Regeln und Gesetzen. Wir können heute wohl ruhig sagen, daß bei dem Vortrage einer solchen Stelle immer die melodischen Umrisse zutage treten müssen. So wäre es nach meiner Ansicht richtiger, wenn im Präludium der G-Dur-Fuge (II. Teil des Wohltemp. Klaviers) die Stelle:



so gespielt würde, wie es Beisp. (b) angibt, nicht also den Doppelschlag über der Note hier mit der oberen Hilfsnote beginnen lassen.
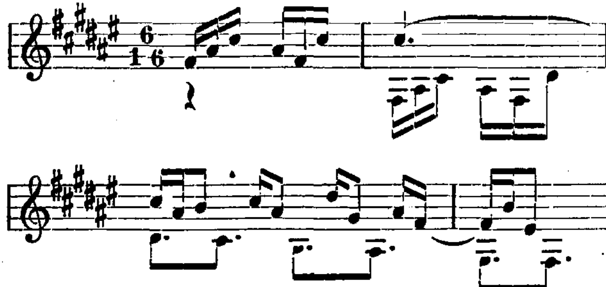
Ein vielumstrittener Doppelschlag ist der über dem c″ im viertletzten Takte des langsamen Satzes in Beethovens erster Sonate (F-Moll op. 2 Nr. 1). Einige mir vorliegende Ausgaben fangen den Doppelschlag der aufsteigenden Linie mit c″ an, um den Ausgangston der Phrase nicht in der Verzierung untergehen zu lassen; Gustav Damm und Eugen d'Albert haben einen brauchbaren Ausweg gefunden, indem sie einen Triolenvorschlag vorausschicken, der mit der oberen Wechselnote des″ seinen Anfang nimmt, und erreichen damit, daß die Sechzehntelnote c″ ihrem Werte in der Linie entsprechend zur vollen Geltung kommt. Freilich setzen sie sich dabei über die Regel hinweg, daß der Vorschlag genau mit der Zählzeit beginnen muß. Wir sehen also auch hier: Keine Regel ohne Ausnahme! Entschieden zu verwerfen ist die Germersche Lesart, die sich hier zwar streng an die Regel hält, dabei aber gegen den guten Geschmack und damit gegen einen schönen sinngemäßen Vortrag verstößt.



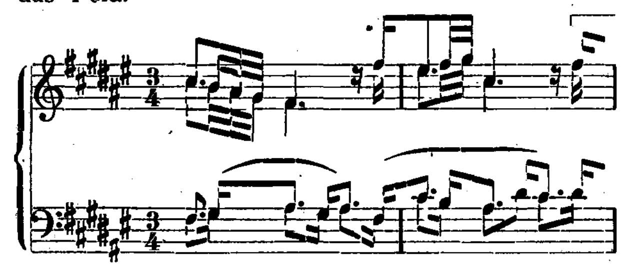
Als letzten Punkt möchte ich noch die große Wichtigkeit des klaren Erkennens eines Motivs erwähnen, da gerade hierin oft gesündigt wird. Nun macht es ja meist das Notenbild dem Spieler nicht leicht, das Motiv, den Keim der musikalischen Weiterentwicklung, sofort richtig zu erkennen; die Schuld trägt dann die althergebrachte, von den meisten Komponisten kritiklos übernommene Sitte, bei punktierten Rhythmen im Notenbild die kürzere Note an die längere anzuschließen durch die Balken (a) oder durch die von der Streichmusik überkommenen Legatobogen (b).
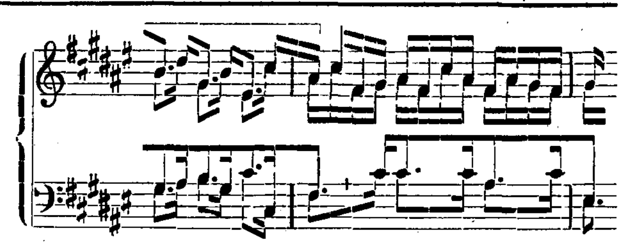
a) b)

Da ist es für den Spieler dringend notwendig, daß er sich darüber belehrt, daß die kurze Note gewissermaßen die treibende Kraft ist, die zur längeren hinweist. Man sehe sich daraufhin das Beispiel 11 von Georg Schumann an, das die Zusammengehörigkeit durch Bogen andeutet. Hätte Georg Schumann die Eselsbrücken, wie ich sie einmal nennen will, nicht von der kurzen zur langen Note, vom Elan zum Repos, geschlagen, so müßte das Stück doch genau so gespielt werden. Ein guter Lehrmeister ist auf diesem Gebiete der große Sebastian Bach. Aus seinen „Offenbarungen" — so könnte man seine Werke in technischer wie in musikalischer Hinsicht nennen — geht klipp und klar hervor, daß der Auftakt selbst in Stücken, die mit Volltakt anfangen, die Situation beherrscht. Ich habe gerade das Fis-Dur-Präludium des ersten Teiles des Wohltemp. Klaviers aufgeschlagen und lese da:

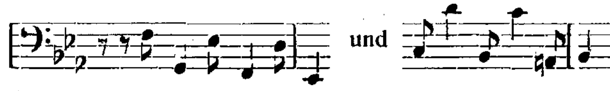


Der Zufall will es, daß das andre Fis-Dur-Präludium (II. Teil) auch hierher paßt, da es punktierten Rhythmus aufweist. Es beginnt ohne Auftakt; wir sehen ihn aber schon im zweiten Takt in der rechten Hand sich einstellen und er behauptet das Feld.
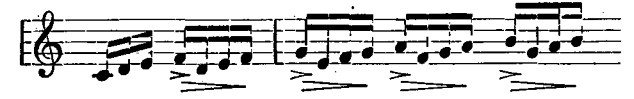




Die nach unten gestrichenen Noten geben das Bachsche Urbild, in den nach oben gestrichenen habe ich versucht, die Notenzusammengehörigkeit für das Auge des Spielers zwingender zu gestalten. Aus der Linienführung des Basses geht ohne weiteres hervor, daß kurz zu lang gehört. In meiner Veranschaulichung des Baßbildes habe ich zwei Möglichkeiten geboten: entweder die Unterteilung von Viertel zu Viertel festzuhalten und die Phrasen durch Bogen oder senkrechte Striche anzugeben, oder durch längeren zusammenfassenden Achtelbalken die Phrasierung gleich mit anzudeuten. Einer der ersten, wenn nicht gar der erste von allen, welcher sich zu dem letzten Mittel entschloß, war Ernst Haberbier, dessen Etudes poésies noch längst nicht genügend im Unterricht Verwendung finden. (Siehe die Romanze, Verlag Steingräber, Nr. 658.) Der Spieler ist leicht geneigt, die konsonanten Intervalle zusammenzuziehen; aus dem Es-Dur-Präludium des II. Teiles des Wohltemp. Klaviers können wir entnehmen, daß Bach nicht vor mehreren Septimen —, ja nicht einmal vor Nonen zurückschreckt, die sämtlich durch Aneinanderketten von Achtel- zu Viertelnoten entstehen.
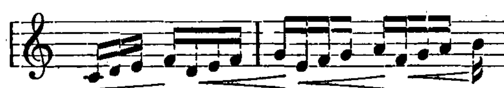


Es wäre ganz gewiß nicht im Sinne Bachs, wollte man zahme Sexten und Dezimenmotive dem Ohre des Hörers zum Bewußtsein bringen.

Schwieriger ist es, das Motiv zu erkennen, wenn das Notenbild lauter gleiche Notenwerte zeigt. Das Notenbild kann hier direkt durch sein Äußeres irreführen.
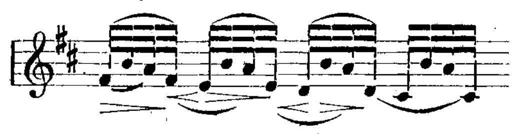
Nehmen wir als erstes Beispiel Cramers erste Etüde. Wie oft hört man sie nicht so spielen, als hätte sie der Komponist in folgender dynamischen Schattierung vorgeschrieben:



Die drei Sechzehntel am Anfange sagen uns doch aber, daß es unbedingt folgendermaßen schattiert werden muß:
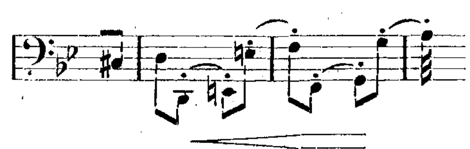


Die wunderhübsche D-Dur-Etüde (Nr. 3), die H. von Bülow nach Des-Dur transponiert hat, verleitet ebenfalls zu falschem Vortrage, wie ihn die kurzen Bogen über den Noten andeuten.



Die volle musikalische Schönheit der Etüde genießt man jedoch erst dann, wenn man so phrasiert, daß das vierte 32stel immer als bedeutsamer Auftakt zur ersten Note hörbar wird. Vgl. die Bogen unter den Balken.

So verführt auch das Notenbild des in Oktavensprüngen einherhüpfenden Basses im Präludium der B-Dur-Fuge (I.) zu falscher Betonung. Man muß sich hier darüber klar sein, daß es nicht auf die Oktavensprünge ankommt, sondern auf die Sekundschritte cis—d, d—e, e—f, f—g, g—a. Auch hier wird leicht fast mehr betont wie schwer, der Auftaktscharakter muß energisch hervorgehoben werden.



Es ließen sich hier noch eine Menge Beispiele anführen, die hierher gehören, aber ich will doch lieber „Schluß" ansagen. Wer sich weiter über derartige Fragen orientieren will, der greife zu Riemanns Katechismus der Phrasierung (Verlag Hesse) und zu dem grundlegenden Buche „Musikalische Rhythmik und Metrik" (Verlag Breitkopf & Härtel) desselben Autors, die Mühe wird ihm reich belohnt werden.

Mozarts Klaviersonaten

Ein Nachwort zu dem gleichnamigen Artikel von Prof. Schwartz

Von Ludwig Wuthmann / Hannover
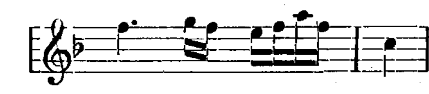
Zu dem in Nr. 2 und 3 des 88. Jahrgangs dieser Zeitschrift unter obigem Merkwort voröffentlichten sehr anregenden und interessanten Artikel sei es mir gestattet, einige Ergänzungen bzw. Berichtigungen zu bringen, die das in Frage kommende Thema in stellenweise andere Beleuchtung setzen dürften. Professor Schwartz schreibt S. 28, 2. Spalte: „Mozart gab der Sonate die Form, wie wir sie ... heute noch kennen; feststehend ist bei ihm die Einführung des 2. Themas ..." usw. Hier möchte ich ergänzend einfügen, daß die Einführung des 2. Themas der Mannheimer Schule (Stamitz!) zu verdanken ist, die dort zuerst in den Sinfonien zum erstenmal erscheint und den bis dahin unbekannten Dualismus der Thematik mit ausgesprochener Gegensätzlichkeit aufstellt. — Einige Zeilen weiter heißt es in dem genannten Artikel: „So ergibt sich folgendes Schema, das den meisten Mozart-Sonaten eigen ist...." „Es folgt der sog. Durchführungssatz, der kein neues thematisches Material bringt." Hier muß ich Herrn Prof. Schwartz in etwas berichtigen. Die Abschnitte: Vorführungsteil (Exposition oder Synthesis), Durchführungsteil (Analyse) und Wiederholungsteil finden sich bei Mozart in vielen Sonaten nicht; an Stelle der Durchführung tritt sehr häufig ein neuer Mittelsatz, so daß hier also eine Anlehnung an die Rondoform stattfindet, mithin die eigentliche Sonatenform verlassen ist. Die Formel hierfür lautet: A · B · C A · B, anstatt: A—B—A—A · B. Diese Form findet sich in
B

folgenden Sonaten (Ausgabe Köhler [Peters]):
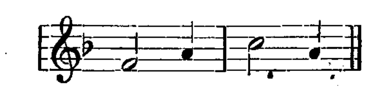
Nr. 2. C-dur:
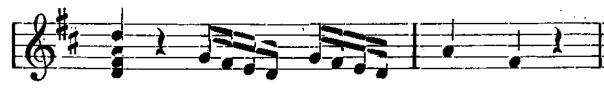


Nr. 5. F-Dur:
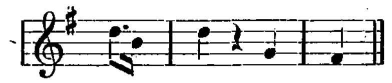


Nr. 6. F-Dur:



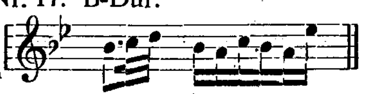
Nr. 10. D-Dur:



Nr. 14. G-Dur:
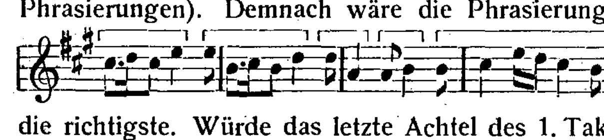


Auch die kleine C-Dur-Sonate hat keinen richtigen Durchführungsteil, sondern bringt das Nachsatzmotiv nur zweimal unverändert in G-Moll und D-Moll. Nr. 17. B-Dur.
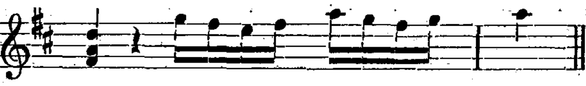


Von 17 Sonaten weichen also 7 (beinahe die Hälfte) von dem aufgestellten Schema der Sonatenform ab! — Nun einige Worte über die A-Dur-

Sonate. Im 17. bis 18. Jahrhundert waren die Cembalo-Instrumente Gegenstand der verschiedensten Versuche, neuartige Änderungen anzubringen. Man suchte durch Anbringung verschiedener Register usw. alle möglichen anderen Instrumente nachzuahmen, und ein derartiger Versuch war auch die Anbringung einer Art großer Trommel mit Schellen unter dem Boden des Kielflügels, die vermittels eines Kniehebels zum Ertönen gebracht wurde. Man ahmte damit den Effekt türkischer Janitscharenmusik nach, und diesen Effekt verwertet Mozart in seiner A-Dur-Sonate, indem bei allen mit Forte bezeichneten Stellen die Mitwirkung dieses Apparates gedacht ist. Die Sonate hieß dann auch lange Zeit „Türkische Sonate". Das Allegretto „Alla turca" weist deutlich darauf hin. Übrigens kann ich mich mit dem Phrasierungsvorschlag, den Prof. Schwartz für das Thema bringt, nicht ganz einverstanden erklären. Die Motivgliederung wird dadurch ungleich, abgesehen davon, daß die auftaktige Bildung in dubio immer die natürlichere ist (s. Riemanns Phrasierungen). Demnach wäre die Phrasierung:



die richtigste. Würde das letzte Achtel des 1. Taktes an das vorhergehende Viertel angegliedert, so würde es wie ein lahmer Vogel nachhinken. Eine interessante Abweichung von der Gruppierung der Themen bietet die D-Dur-Sonate



Hier bringt nämlich der Wiederholungsteil eine Umstellung der Themen, indem das zweite Thema unmittelbar an den Durchführungsteil anschließt, und dann erst das 1. Thema folgen läßt. Genau dieselbe Anordnung findet sich übrigens in der Titus-Ouvertüre! — Die schönsten Sonaten Mozarts, in denen die Grazie und Klangschönheit höchste Triumphe feiern, sind für mich die beiden in B-Dur. Von diesen wiederum das „Andante amoroso" (2. Satz, Sonate 17 meiner Ausgabe). Welch eine Fülle von Anmut, Wohlklang, Schönheit! Wie ein Engelsgesang senkt sich das 1. Thema friedlich-wonnevoll hernieder; im 16. Takt beginnt mit zierlichem Rankenwerk ein überleitender Zwischensatz, der in die Dominante führt, wo dann das lieblich-graziöse zweite Thema, ein echtes Kind der Rokokozeit, einsetzt. Ein kurzer Durchführungsteil, aus dem 1. Motive des 2. Themas bestritten, leitet in die Haupttonart zurück, worauf der Wiederholungsteil die Themen in regulärer Weise wiederholt. In kleinster Anwendung der Sonatenform hat Mozart hier ein Meisterwerk intimster, köstlichster Schönheit und Abgeklärtheit geschaffen!

Adagio

Die Geschichte einer seelischen Not von Otto Kleinpeter

Der Bandweber Franz Gerlinger, der in der Neustiftgasse zu Wien sein kleines Geschäft besaß, gab sich alle erdenkliche Mühe, die Ruhe zu bewahren. Seit Wochen war er irgendwie von einer geheimen, unerklärlichen Teufelei besessen. Er aß nur wenig, konnte nicht einschlafen und ärgerte sich über Dinge, die ihn früher völlig kalt gelassen hatten. Sicherlich war es nicht der schlechte Geschäftsgang, der ihn verstimmte, auch nicht etwa die Erkenntnis, daß seine Firma „eingehen" werde, weil er keinen Leibeserben hinterlassen und ihm niemand den kleinen, nur auf gewöhnliche Ware eingerichteten Betrieb zu vorteilhaften Bedingungen abkaufen würde.

Das alles hatte sich der gute Franz Gerlinger schon früher gesagt, ohne die geringste Unruhe zu empfinden. Neidlos hatte er die Entwicklung der großen Fabriken in Schottenfeld, St. Ulrich und Mariahilf mit angesehen und war ohne die geringste Aufregung zur Tagesordnung übergegangen, wenn er von den erarbeiteten Reichtümern jener Männer hörte, die mit ihm zugleich Lehrlinge und Gesellen gewesen waren.

Er lachte über solchen Reichtum, da doch in ihm selber ein leuchtender, goldgefaßter Edelstein verborgen war. Er pflegte dieses Geheimnis den Funken eines unbekannten Gottes zu nennen. An holdseligen Frühsommertagen, wenn er draußen in Hütteldorf eine verborgene Waldheimlichkeit entdeckt hatte, oder auch zur Dämmerstunde, wenn halb verworren das Geräusch des Webstuhles aus der Tiefe in sein versunkenes, mit uraltem Hausrat angefülltes Wohnzimmer heraufdrang und irgendwie ein verwehtes Rauschen das Gefühl des blätterraschelnden Herbstes verbreitete, da glomm dieser Funke zur Flamme empor. Er wußte nie recht, was es eigentlich war. Es hielt die Mitte zwischen Schweben und Klingen.

Also: die Unruhe des Franz Gerlinger hing ganz gewiß nicht mit dem Geschäft zusammen, sondern viel eher mit dem Funken Gottes, der vielleicht mit dem Teufel in Konflikt geraten war. Denn ein Zeichen dieser Unruhe war es auch, daß der bisher geistig mehr bedächtige Mann gleichsam Anfälle von Trunkenheit hatte. Irgend etwas schwoll in ihm wie ein reißender Gießbach zu einer ungestalten Wirrnis von Gedanken und Gefühlen, jagte sein Empfinden in Sehnsucht und Träumerei, riß

ihn grausam und kalt in ein absolutes Nichts, um ihn gleich wieder turmhoch in die Höhe zu schnellen, wo er selig lächelnd in seinen eingebildeten Gefilden schwebte und den Funken Gottes leuchten sah wie einen Stern, der Verklärung heißt. Bis auch das nichts war und er innerlich aufschrie und sich voll Verzweiflung in die Kissen seines Bettes warf, als ob das Ende seiner Tage gekommen wäre.

In solchen Augenblicken glaubte Franz Gerlinger nachgerade, daß er bald um den Verstand kommen werde. Er war nun fünfundfünfzig und es wäre immerhin möglich, daß sich die Alterskrankheit bei ihm in dieser Form zeigen könnte.

Da kam ein Tag, der dem Bandmacher von der Neustiftgasse wieder ganz die alte Harmlosigkeit des inneren Schauens schenkte, wie solche vor seiner quälenden Unruhe stets dem Entzünden des göttlichen Funkens vorauszugehen pflegte.

Gerlinger hatte das Leuchten des Himmels in seine enge Schreibstube hereinlachen gesehen, und das war eine süße Lockung gewesen. Da gedachte er Musik zu machen.

Er fuhr mit dem Zeiselwagen über die Mariahilfer Straße, über Lainz und Speising nach Mauer und verlor sich dort in das Buschwerk, das sich sanft gegen Kalksburg senkte.

Endlich hatte er einen Platz gefunden. Die Aussicht ging über das bunte Gelände bis zum dunklen Anningerberg und darüber hinaus, hinaus ... ja dorthin, wo es schwebte und klang.

Hier ließ er nun seine Instrumente spielen. Nämlich die Sache verhielt sich so: Franz Gerlinger stammte aus einer ganz armen Lehrersfamilie, die zahlreiche Kinder zu ernähren hatte. Es hieß, ein Handwerk erlernen, und so kam der kleine Franzl gar bald zu den Bandwebern in die Lehre, darbte und litt um sein kärgliches Essen und brachte sich mühselig durch, bis sein Firmgöd, der Gastwirt Hugl von der „Goldenen Ente", ihm ein winziges Kapital vermachte. Mit diesem und kleinen eigenen Ersparnissen konnte sich Franzl bescheiden selbständig machen. Aber auf eines hatte es nie gelangt: auf ein Klavier. Schon im Elternhaus hätte er über alles gerne ein lustiges Liedel oder eine still verträumte Weise gespielt, und später kam es vor, daß er traurig wurde, wenn einer mit fröhlicher Sicherheit ein musizierfreudiges Stückchen auf dem Klavier zum besten gab und man dem Spieler die Lust am eigenen Können von den Blicken las.

Gerlinger begann nun mit Entzücken zu hören und zu fühlen, wo er selber nichts hervorbringen konnte. Es fand sich ein Kreis von erlesenen Musikern, die Kammermusik betrieben und sich an den Quartetten Haydns versuchten, andere Freunde Gerlingers wieder spielten Geige allein oder Klavier zu vier Händen. Und wenn Gerlinger dann von den Kümmernissen des Geschäftes ausruhen wollte, horchte er und näherte sich dem Funken des unbekannten Gottes.

Aber trotz allen Klingens um ihn, wollte er auch selber etwas leisten. Und so fand er seine eigene Musik, die seltsamen Weisen, die jetzt im Atem der sommerfreudigen, sonngeküßten Welt innerlich ihr göttliches Leben verströmten.

Flöten und Geigen, Klarinetten, Oboen, Kontrabässe und schmetternde Trompeten, kurz ein ganzes Orchester war an der Arbeit. Gerlinger schwelgte in den Ahnungen der Ferne, baute sich Sätze auf aus Erinnerungen, fing die Sonnenstrahlen, die durch die Bäume glitzerten, in seine Seele und machte sie zu Themen mit Variationen, ließ sie anschwellen zu brausendem Fortissimo und zusammensinken in absteigenden, verhauchenden Akkorden.

Dann wieder sang ganz einsam das Klavier: ein stilles Andante aus einer Sonate, die Gerlinger die Andachtssonate nannte. Es kam das Hauptthema, das Gesangsthema, die Durchführung, die Reprise, Coda und das ruhsame Ende. Dann reizte es ihn noch, auch das Rondo zu spielen, einen äußerst bewegten, frisch dahinstürmenden Satz, den Gerlinger besonders liebte, da er in einem rauschenden Prestissimo — sozusagen im bejahenden Jubel über die vollbrachte Andacht — auslief und an den Spieler ganz besondere Anforderungen stellte.

War er des Komponierens müde, dann gab sich Gerlinger den Improvisationen hin. Er ließ ein Thema in das andere fließen, kehrte es um, phantasierte, was ihm gerade einfiel, und erfand zu bestehenden Melodien perlende Passagen, die sich in unbestimmte, ferne Gedanken jenseits aller Musik verloren.

So reichhaltig und voll der Künstlerschaft war das Konzert im großen Saal der Sonnenwelt am Abhang gegen Kalksburg, wo ein ganzes Orchester aufrauschte und doch kein einziger Ton wahrhaft gehört wurde. So beschaffen war das innere Klingen des Bandmachers Franz Gerlinger, der kein Instrument spielen konnte, kaum die Noten kannte und doch ein großer singender, klingender Musiker war.

Er lachte glückselig in sich hinein, als der Abend den Anningerberg mit grauen Tüchern bedeckte. Dann ging er heimwärts zum Zeiselwagen und dachte: „Es ist doch nichts mit der Unruhe. Wenn ich noch musizieren kann, wird mich der Teufel nicht holen." — — —

Aber es war bedrohlicher denn je. Am nächsten Tag packte ihn wieder ein Verzweiflungsausbruch, der zu stumpfer, qualvoller Hoffnungslosigkeit herabsank. Es schien, als ob alles Bisherige, Gegenwärtige und Zukünftige ganz und gar vergeblich gewesen wäre.

Es war offenkundig: der Bandmacher Franz

Gerlinger hatte eine gefährliche unbekannte Krankheit in sich wühlen.

Er schleppte sich noch einige Tage weiter, war immer wie im Fieber, zitterte und schrak zusammen, wenn ihn jemand ansprach. Er vernachlässigte das Geschäft, lachte seinem Gesellen ins Gesicht, als dieser ihn um seine Wünsche fragte, und murmelte Dinge vor sich hin, die niemand verstand.

Noch war er soweit kräftig, daß er sich wenigstens aufrecht halten konnte. Und so entschloß er sich, zu einem Arzt zu gehen.

Der Doktor Föderl wohnte in einem altertümlichen Hause in der Siebensterngasse. Das Haus war sehr traulich von wildem Wein umsponnen und hatte einen wunderschönen Hof mit offenen Gängen, die das Gebäude auf drei Seiten umgaben.

Aber heute schien dieser Hof ein Grabgewölbe zu sein. Der breitblätterige Kastanienbaum, der alles Licht vom Himmel nahm, lastete wie eine schwere undurchdringliche Decke über dem Haus und verdunkelte das Wartezimmer des Arztes, wie sich Gerlinger einbildete, mehr als sonst.

Doktor Föderl war nicht zu Hause, und Gerlinger mußte sich in Geduld fassen.

„Was nur für ein ödes Licht auf der Welt angezündet ist!" dachte der Bandmacher. „Ganz angst wird einem!"

Es fröstelte ihn auch. „Aha, 's Fieber is wieder da!"

„O mein Gott!" seufzte er und ließ sich in einen Sessel fallen.

Vom Hof hörte man eine scheltende Stimme. „Verflixter Lumpenbinkel übereinand', i wer' dir geb'n, die Stallatern' ausz'lösch'n. — Ma' siacht ja nix an dem elendig'n Tag heut'."

Eine andere Stimme antwortete gereizt und unverständlich. Dann wurde eine Tür zugeschlagen und ein Hund bellte aufgeregt.

Gerlinger stützte den Kopf in die Hände. „Jetzt bin i so alt word'n und nie war i krank..."

Ein Klingen löste sich aus der dumpfen Luft. Es war sehr rein und voll.

Gerlinger wurde unruhig ... „Da unten spielt einer Klavier ... es spielt einer Klavier ..."

Er kannte den tief quellenden Ton: ein Stück von Beethoven.

Lauschend beugte sich Gerlinger vor.

Es war ein Adagio, in Leidenschaft flammend, trostreich und ermattend, voll des Widerstandes und doch zuversichtlich, stolz, unbeirrt ...

Gerlinger wußte, wie in alle Seligkeiten getaucht dieses Klingen war, aber es ging ihm doch angstvoll durch Mark und Bein. Seine lauschende Unruhe wuchs zu namenloser Qual. Er wand sich unter den Klängen, die ihm bisher stets den Zauber der Verklärung geschenkt hatten, er spreizte seine Arme krampfhaft aus, als ob ihn körperliche Schmerzen peinigten, er stöhnte und rang nach Atem und flehte und bat, es möge vorübergehen, er wolle noch nicht in den ungewissen Tod gestoßen werden, er wolle noch nicht ...

Er griff in die Luft, immer von der Süßigkeit der brausenden, großen, berauschenden Klänge in Sehnsucht getrieben und doch zerschmettert, zerstoßen, von offenen Wunden bedeckt, getreten von tausend unbekannten Dingen, die wie ein ganzes Leben auf ihm lasteten ...

„Was war es doch nur? Ich weiß, daß es schön ist, aber es erdrückt mich. Es saugt mich aus wie ein Vampir ... Ja, wenn ich selber ... wenn i c h es zaubern könnte aus meinen Händen, wenn i c h fliegen könnte über die weißen Elfenbeintasten, dann ... ja dann wär' mir wohl ..."

Er sank zusammen ... er brütete vor sich hin. Kam denn der Doktor nicht? Klang es noch? ... Wie? Was?

Er sprang auf, eilte die Stiege hinunter an dem verwunderten Stubenmädchen vorbei, hinaus auf die Straße, wo es goß in Strömen und ein kalter Wind ihm die Haare zauste.

„Jetzt brauch' ich ja keinen Doktor mehr," murmelte er. „Jetzt weiß ich, was mir fehlt."

(Schluß folgt)

Zur Geigentonbeurteilung

Von A. Nützel / Neunkirchen a. Brand

Um einen Geigenton auf seine Güte beurteilen zu können, ist es notwendig, daß man seinen Geschmack an wirklich vorzüglichen, echten alten Meisterinstrumenten läutert, daß man solche Geigen hört, selbst spielt und mit anderen vergleicht.

Von großer Wichtigkeit ist, ob man die Violine selbst spielt, oder ob sie uns jemand vorspielt. Ich habe da schon die tollsten Sachen gehört. Ein dünner Ton wurde für mild gehalten, ein großer, edler Ton für rauh und schreiend usw. Ein anderer Spieler glaubte, an seinem schlechten Ton sei die Geige schuld, anderen ist wieder die beste Geige nicht gut genug; der eine möchte einen scharfen, durchdringenden Ton, der andere etwas Zartes, Süßes.

Jenes „Singen", der klassische Geigenton, läßt sich nicht beschreiben. Man kann zwar sagen, er soll mild, edel, voll, groß und doch süß klingen, aber damit ist man mit Worten zu Ende und hört doch nicht jenes „Klassische". Es gibt Millionen von Geigen, aber jede wird anders klingen, und wenn auch schließlich nur ganz feine Unterschiede da sind, das sensible Ohr des Musikers wird sie noch heraushören, wo andere Ohren versagen.

Aber auch bei Musikern kann man öfters große Täuschungen erleben. Am wirksamsten und am genauesten wird das Resultat werden, wenn der Geigentonkritiker das Instrument überhaupt nicht sieht, also die Geigen in einem dunklen Raum ausprobiert werden.

Von Geigern und Geigespielern (Dilettanten) muß unbedingt zuvor verlangt werden, daß sie technisch so vorgebildet sind, daß sie einen klangvollen Ton aus dem Instrument herausholen können. „Kratzer" mögen ihre Meinung über eine Geige für sich behalten! Wenn solche Menschen sich anmaßen, einen Geigenton zu beurteilen, dann dauert mich nur der arme Geigenbauer, der solch einem Pfuscher ein Instrument liefern soll, denn er wird es sehr schwer haben, zu überzeugen, daß die „Feder" gut, nur der „Schreiber" nichts tauge.

Der Kratzer kratzt auf einer Meistervioline genau so schrecklich und gräßlich wie auf einer 20-M.-Geige! Überhaupt und in jeder Hinsicht habe ich die Meinung, daß man nur über das, was man genau versteht, urteilen, sonst aber lieber schweigen soll.

Nicht zum letzten ist unser Ohr und überhaupt unser Nervensystem etwas derartig Labiles, daß es sehr leicht täuschen kann. Witterungsverhältnisse spielen dabei eine große Rolle. Ich habe meine Geigen (etwa 15 an der Zahl) bei verschiedenem Wetter gewogen und gefunden, daß bei andauerndem Regen etliche 12, andere 15, ja 20 Gramm an Gewicht zugenommen hatten. Daß dann die Schwingungsverhältnisse andere werden, die Geige infolgedessen anders klingt, ist selbstverständlich. Auch der jeweilige Zustand des Nervensystems gibt immer den Ausschlag. Sehr nervöse Menschen werden eine schreiende Violine viel häßlicher empfinden, wie eine robuste Natur, dafür empfinden sie auch einen schönen Ton viel angenehmer.

Spielt man selbst eine sehr gute Violine und bekommt eine weniger gute zur Prüfung vorgelegt, ist man leicht geneigt, die Violine schlechter zu taxieren, als sie in Wirklichkeit ist. Spielt man aber längere Zeit auf der weniger guten, sodaß sich das Ohr an die veränderte Klangfarbe gewöhnt, dann mildert sich in der Regel das erste Urteil.

Es gibt nun Leute, die glauben, wenn ein solcher Anpassungsprozeß des Ohres und des Nervensystems vor sich geht, die Geige sei schon in 14 Tagen erheblich besser geworden.

Vor dieser Selbsttäuschung soll eindringlichst gewarnt sein. Dagegen läßt sich die Tonveränderung sehr gut an ganz frisch zusammengeleimten Geigen beobachten. Strich für Strich ändert sich der Ton, bis er „stehen" bleibt, und erst von diesem Punkte an geht die Entwicklung zur Güte langsam vorwärts. An solchen Instrumenten habe ich schon die merkwürdigsten Dinge erlebt. So habe ich einmal eine ganz minderwertige Geige harmonisch abgestimmt (3:5), Baßbalken richtig eingesetzt usf. Nach den ersten Strichen mußte ich mir sagen: der Ton ist sehr schlecht, ja er klingt gräßlich hohl, was ich nicht verstehen konnte. Ich ließ das Instrument dann ein halbes Jahr lang im Kasten hängen. Heute klingt sie ganz ausgezeichnet. —

Gar viele Geigenspieler und Geiger fragten mich schon: Ja, woher kommt es denn, daß die Geige einmal besser, ein anderes Mal schlechter klingt? Antwort: Wetter, Ohrgewöhnung, -reizung, Nervensystem!

*

Ob der Lack einen Einfluß habe?

Die alten Meister waren wirklich „Meister" in ihrer Arbeit, sie wollten und schufen nur Meisterwerke. Es war ihnen ja nicht darum zu tun, möglichst viele, sondern in jeder Hinsicht gute, ja beste Instrumente zu bauen.

Damit nun diese Werke nicht so leicht dem Zerfall preisgegeben waren, gaben sie ihnen einen Überzug, eine Haut, die keine Feuchtigkeit zuließ und infolgedessen eine konservierende — erhaltende Wirkung hatte. Deswegen lackierte und lackiert man Geigen, alles andere gehört ins Gebiet der Fabel!

Und eben weil sie wirkliche „Meister" waren und ihren Lack selbst herstellen mußten, darum haben sie nur die besten Stoffe, die ihnen am geeignetsten erschienen, dazu genommen. Auch ihre Lackierkunst wurde aufs sorgfältigste betrieben, daher der Kunstwert eines echten, alten Lackes.

Was aber von dem „ausgestorbenen Baum" und dessen Saft erzählt wird, ist ein Märchen. Nicht dadurch klingen diese Geigen so gut, daß dieser rätselhafte, mystische Saft in die Poren des Holzes eingedrungen und dann eine Klangveredelung hervorbrachte, sondern dadurch, daß sie richtig gebaut sind. Stellt man andere Schwingungsverhältnisse her, dann ist der gute Klang verschwunden, obwohl der edle „Saft" doch auch dann weiter wirken müßte.

Ob die Alten ihre Harze in Öl oder Spiritus auflösten, ist heute noch eine Streitfrage. Ich neige der Ansicht zu, daß sie die ihnen geeigneten Harze (härtere und weichere) in Öl aufgelöst haben. Je nachdem sie einen weicheren oder härteren Lack wollten, setzten sie die Harze in anderen Teilen zu.

Auch war ihnen bekannt, daß der Öllack ein höheres Alter erreicht, nicht so leicht springt wie der Spirituslack, ihm überhaupt in bezug auf Güte überlegen ist.

Daß nun ein harter Lacküberzug eine Geige anders beeinflußt wie ein weicher, ist ohne weiteres klar. Der harte Lackauftrag wird die Platten in ihren Schwingungen unterstützen, während ein Lack mit meistenteils weichen Harzen leicht hemmend auf die Schwingungen einwirkt.

Welchen Lack nun der Geigenbauer wählen will, kommt ganz auf die Ausarbeitung der Platten an, je nachdem er stärkere oder schwächere Schwebungen erzielen muß, sind die Harzzusätze zu verändern.

Nie und nimmer wird aus einer schlechten Geige, die falsch gebaut ist, durch den besten Lackanstrich eine gute, während aber umgekehrt eine gute Geige durch einen schlechten Lack verdorben wird.

Die Ansicht Savarts ist also falsch, wenn er glaubt, durch Öl- oder Spirituslack den Ton beeinflussen zu können, es kommt lediglich auf die Harze an, die sich im Lack befinden. Auch einen Spirituslack kann man sehr weich machen, umgekehrt einen Öllack glashart. Savart meint auch, zu dicke Decken, mit geeignetem Lack versehen, würden besser. Wenn aber eine Decke zu dick oder zu dünn gearbeitet ist, dann hilft kein Lack, sondern es müssen eben normale Stärken hergestellt werden. Eine sinnlose Ausschachtelung ist damit selbstverständlich nicht gemeint, im Gegenteil muß immer und immer wieder betont werden, daß eine richtige Holzverteilung die größte Rolle spielt. Meistermaße!

Die erste Bedingung, die ein Lack zu erfüllen hat, ist die, daß eine möglichst lange Konservierung des Instrumentes gewährleistet ist, zweitens, daß er nicht zu hart und nicht zu weich ist, und drittens, daß alle Stoffe, aus denen er besteht, von vorzüglicher Qualität sind. Die Meister haben auch mit Lacken experimentiert und dadurch die günstigste Zusammensetzung gefunden. Als aber im Laufe der Zeit die Lackfabrikation einsetzte und denselben bedeutend verbilligte, aber gerade für diesen Zweck nicht verbesserte, kaufte man ihn fertig und war der Arbeit des Kochens überhoben. Das Endergebnis war: Verfall, Zurückgehen der guten Qualität.

Spirituslack ist für den Lackierer freilich sehr angenehm, da er sehr rasch trocknet, während ein richtiger Geigenlack, also ätherischer Öllack, sehr langsam trocknet und dazu bei ungünstigen Temperaturen oft

$1/4$ ja bis $1/2$ Jahr braucht. Praktisch sind solche Lacke nicht gut bei uns verwendbar, denn eine Geige bekommt 6—8—10 und oft noch mehr solcher Lackauflagen, folglich würde eine solche Art geraume Zeit erfordern und sehr kostspielig werden.

Nach meiner Ansicht genügt ein Öllack, der in einigen Tagen, spätestens in einer Woche aufgetrocknet ist, und der nicht so hart wird wie Möbellack. „Über Nacht" braucht er nicht zu trocknen, ist dies aber doch der Fall, dann ist es Zeichen dafür, daß er zuviel hartes Harz enthält. —

Meine Wiegungen brachten mich auf die Idee, die Geige auch innen gegen Temperatureinflüsse zu schützen. Allerdings bin ich nicht der Ansicht, daß man dazu eine Kolophoniumlösung nehmen darf, wie A. Riechers Versuche angestellt hat. Diese innere Abschließung darf nur ein ganz dünnes Häutchen sein, welches auf der Oberfläche liegen bleibt und nicht in das Holz eindringt.

Ob die alten Meister ihre Instrumente innen lackiert haben, konnte ich an den italienischen Geigen, die ich untersuchte, nicht finden; allerdings zeigte sich der auffallende Glanz beim Abschleifen auch hier; doch könnte dies auf Kolophoniumstaub zurückgeführt werden.

Es wäre von großem Vorteil, wenn diese Frage einmal endgültig gelöst und beantwortet würde.

Rezepte zu guten Geigenlacken sind in verschiedenen Werken zu finden, doch arbeitet wohl jeder Geigenbaumeister nach eigenem Rezept.

Es ist auch schon behauptet worden, daß der Verfall der Geigenbaukunst mit der unnatürlichen Lackierung zusammenhängt, die darin bestehe, daß das Instrument erst nach seiner Zusammensetzung lackiert werde, so wie der Tischler seinen Kleiderschrank anstreicht, wenn er fertig ist; damit würden die ursprünglich reinen Verhältnisse zerstört.

Der Einfluß des Lackes auf den Ton ist aber gering, und das Geheimnis der alten Italiener lag nicht hier, sondern in der Bauart.

Billige Geigen beizt man zuerst mit einer Grundbeize und lackiert mit farblosem Lack nach, während die besseren Geigen nie mit Beize behandelt werden; hier wird der Lack mit Farbstoffen aus Pflanzen oder Anilinfarben gemischt. Drögemeyer behauptet in seinem Werke (Die Geige), daß wir, trotz des hohen Standes unserer Chemie, nicht fähig sind, die Öllacke so färben zu können, wie es die alten Geigenmacher kannten. — Andere behaupten das Gegenteil.

Wie dem auch sei, man ist imstande, einen guten Lack in allen Nüancen sehr schön zu färben, und damit ist diese Frage erledigt.

*

Etwas über imitierte Geigen.

Gar mancher Mensch glaubt im Besitz einer alten, echten Geige zu sein und weiß nicht, daß er einer großen Täuschung zum Opfer gefallen ist.

Es gibt Leute, Künstler auf diesem Gebiet, die es verstehen, in ganz kurzer Zeit eine neue Geige im Aussehen so zu verändern, daß man glaubt, eine alte Geige in Händen zu haben. Da wird der neue Lack so geschickt abgenommen, daß es aussieht, als wäre er durch langen Gebrauch abgerieben künstliche Risse und Sprünge in alle Teile des Instrumentes gemacht, Stellen abgefeilt, wie der obere rechte Rand der Decke, damit das Instrument aussieht, als wäre das Holz vom vielen Lagespielen abgegriffen usw. Namentlich wandernde Zigeuner und Pseudozigeuner verlegen sich auf dies Geschäft, machen in ganz kurzer Zeit aus einer neuen Schachtel eine „alte, wertvolle Geige". Und es gibt eben immer wieder solche, „die nicht alle werden", welche auf die Leimrute kriechen, ihr ganz gutes Instrument vertauschen, noch „aufgeben", um dann ein ganz wertloses, verdorbenes dafür zu erhalten.

Schon oft wurde ich angegangen, über derlei „alte Zigeunergeigen" ein Urteil abzugeben. Als ich den Besitzern die Wahrheit sagte, erstaunten sie und glaubten mir nur halb und halb. „Es ist doch ein alter Zettel drinnen und man sieht doch, daß im Innern schon sehr viel Staub liegt und das Holz alt ist." So einem ganz Gescheiten erbot ich mich, ihm zu beweisen, daß meine Angaben, die Geige sei keine zehn Jahre alt, stimmen müssen und öffnete sie im Beisein des Besitzers. In den Ecken der Mittelbügel schimmerte das neue Holz durch, was man von außen aber nicht sehen konnte, der übrige Teil war mit Leimwasser angeschmiert und mit Staub bestreut worden, so daß ein ungeübtes Auge wohl getäuscht werden konnte.

Wie ich aber mit meinem Mikrometer die Stärken nachmaß, erstaunte ich doch. In den oberen Backen 0,8 mm, unten 0,9—1,2 mm, der Boden an bestimmten Stellen ebenso dünn! Wo doch bei Stradivarimodellen mindestens mehr wie die doppelte Stärke verlangt wird!

Diese Geige hatte nach Aussage des Zigeuners: sißß, libblicher Ton!

Allen Geigenbesitzern möchte ich den dringenden Rat geben, mit derlei Elementen keine Geschäfte einzugehen, denn in der Regel ist der Zigeuner derjenige, der Nutzen hat, nie derjenige, der mit ihm tauscht.

Hat ein Zigeuner ein wirklich gutes, altes, echtes Instrument, dann weiß er genau, wo er damit hin muß, um einen anständigen Preis dafür zu erhalten.

In der Regel kommt einer, die Geige unterm Rock und sagt: Meister, ich habe eine alte, gute Geige und brauche Geld, sonst würde ich die Geige nicht hergeben; dabei prüft er seinen Kunden genau, merkt er, daß er einen gefunden hat, dann zieht er alle Register, und fast immer ist der Kluge der Zigeuner, der den andern übers Ohr haut. Braucht man wirklich eine gute Geige, ob neu oder alt, dann wende man sich an einen als reell bekannten Geigenbauer oder Händler und man wird zu einem anständigen Preise ein Instrument erhalten, an dem man seine Freude haben kann. —

Etwas anderes sind natürlich die „richtigen", künstlerischen Imitationen, bei denen sogar die Wurmlöcher „echt" sind, denn die Geigen werden in Wurmkisten gelegt! Diese Imitationen haben natürlich auch ihren künstlerischen Wert, und es gibt Künstler, die darin ein solches Geschick haben, daß ein Kenner darauf hereinfällt und schon viele tatsächlich darauf hereingefallen sind.

Also auch in diesem Punkte größte Vorsicht, denn nirgends wird ein größerer Schwindel getrieben, als wie mit „alten" Geigen, die ja in Wirklichkeit nur neue sind.

Es ist viel leichter eine Imitation als eine neue Geige (in allen und jedem Teil peinlich sauber und genau gearbeitet) herzustellen.

Die alten Meister, wie Stradivarius usw., haben sicher nicht imitiert, sondern neue Geigen gemacht, deswegen verlange man auch jetzt nicht von einer neuen Geige, daß sie alt ausschaue, sondern daß sie

vorzüglich klinge!

Ruppert Becker †

Wieder ist eine der alten ehrwürdigen Persönlichkeiten aus großer musikgeschichtlicher Zeit dahingegangen. Am 22. Dezember des vergangenen Jahres verschied in Dresden infolge eines Schlaganfalles Konzertmeister Ruppert Becker, nachdem er am 1. Dezember seinen 90. Geburtstag unter hohen Ehrungen in seltener geistiger Frische gefeiert hatte. Mit ihm ist wohl der Letzte derjenigen dahingegangen, die Robert Schumann noch zu Lebzeiten nahestanden — außer den in Interlaken (Schweiz) noch lebenden, hochbetagten Töchtern des Meisters, Marie und Eugenie Schumann.



Ruppert Becker wurde am 1. Dezember 1830 in Schneeberg in Sachsen als Sohn von Schumanns Freund Ernst Becker geboren. Er kam 1845, noch unter Mendelssohn an das Leipziger Konservatorium und wurde dort Schüler von Ferd. David (Geige) und Moritz Hauptmann (Theorie). Schon 1848 trat er im Gewandhaus als Solist auf und wurde 1852 von Schumann als Nachfolger Wasielewskis als 1. Konzertmeister nach Düsseldorf berufen, in welcher Stellung er bis zum 1. Dezember 1854 verblieb. Aus dieser Zeit stammt das vortreffliche Zeugnis Schumanns über die Leistungen des jungen Künstlers in Form eines Briefes vom 12. Dezember 1852 an dessen Vater: „Lieber Freund! Vorgestern habe ich Deinen Ruppert gehört — zum erstenmal ordentlich, da uns vorher Unwohlsein abhielt, mit ihm zu musizieren — und ich wollte Dir mit ein paar Zeilen melden, wie sein Vortrag die (Chiaconna von Bach) ein sehr vortrefflicher war und so auch auf das ganze Publikum wirkte, das in lauten Beifall ausbrach. Ich freue mich herzlich, daß aus Deinem Sohn ein so ausgezeichneter Künstler geworden ist; namentlich ist seine Intonation so rein, wie man es nur von den besten Meistern zu hören bekömmt . . .“

Wie nun Becker dort als Freund bei Robert und Clara Schumann verkehrte, so trat er auch in enge Beziehungen zu Brahms und Joachim, wie überhaupt zu manchen Größen seiner Zeit. Manches Meisterwerk spielte er dort zuerst aus dem Manuskript, so auch das H-Dur-Trio von Brahms bei der berühmten ersten Vorführung durch den jungen Meister in Schumanns Hause. Beckers Tagebücher aus dieser Zeit geben wertvolle Aufschlüsse über die Erkrankung Schumanns und haben in den Ausgaben der Briefe des Meisters ihren Platz gefunden. Seine Aufzeichnungen dürften aber noch manches, der Veröffentlichung wertes, enthalten. Diese Tagebücher befinden sich jetzt im Schumann-Museum in Zwickau,

Nachdem die schöne Düsseldorfer Zeit durch das tragische Schicksal Schumanns ihr Ende fand, ging Becker an das Stadttheater in Frankfurt a. M. und als Lehrer an die dortige Musikschule. Auch wurde er Mitglied des unvergeßlichen Heermann-Quartettes und wirkte dort in Konzerten bis zum Jahre 1874. Dann zog es ihn, auch aus Gesundheitsrücksichten, in seine sächsische Heimat nach Dresden, wo er, als der hervorragende Musiklehrer, der er war, sich eine erfolgreiche Tätigkeit schuf. Als dort 1896 der Mozart-Verein durch Ernst Lewicki und Alois Schmitt gegründet wurde, berief man Becker zum Konzertmeister des neuen Orchesters. Sein verdienstvolles, anregendes Wirken daselbst ehrte der Mozart-Verein, indem er ihn an seinem 90. Geburtstage zum Ehrenmitgliede ernannte. Auch dem berühmten Dresdener Tonkünstlerverein gehörte Becker seit langen Jahren als Ehrenmitglied an. — — Vor einigen Jahren konnte er das seltene Fest der goldenen Hochzeit mit seiner treuen Lebensgefährtin begehen, die nun in tiefem Schmerze mit seiner ebenfalls hochbetagten Schwester und einem großen Freundes und Verehrerkreise um ihn trauert.

Doch der Trauer soll ein unauslöschliches Gedenken folgen an den lieben Menschen und bedeutenden Künstler. Denn Becker war ein lauterer, liebenswürdiger Charakter, ein Mensch voll echten Humors, bescheiden und von großer Herzensgüte, was auch seine rührende Tierliebe bezeugte. Auch seine allgemeine und literarische Bildung überragte das gewöhnliche Maß, er war ein geistreicher, anregender Unterhalter. — Das letzte Lebensjahr wurde ihm durch einen Schenkelhalsbruch infolge eines Falles schwer getrübt; nach überstandenem langen Krankenlager konnte er dann nur noch an Stöcken gehen. Aber auch Leiden ertrug er mit rührender Geduld und echter Seelengröße. Sein warmes künstlerisches Temperament und ein erstaunliches musikalisches Gedächtnis blieben ihm bis in sein hohes, rüstiges Alter. Noch kurz vor seinem Tode spielte er einem Freunde die Davidschen Variationen, mit welchen er als Achtzehnjähriger im Gewandhause seinen ersten Erfolg errang, auswendig vor und erfreute den Verfasser durch einen musikalischen Gruß in Form eines strengen Kanons, den er noch fünf Tage vor seinem Tode komponiert hatte. Als Komponist hat sich Becker weniger betätigt, doch ist seine schöne Polonaise für Violine und Klavier weiterer Beachtung wert. Wie bedeutend seine musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen waren, kann ein jeder bezeugen, der, wie der Verfasser, das Glück hatte, seinen anregenden Unterricht genossen oder mit ihm musiziert zu haben. Becker war ein hervorragender Kenner der klassischen Meisterwerke, die er im Geiste eines Joachim hütete.

Seine Persönlichkeit wird in der Musikgeschichte immer ihren Platz behalten. In das wirre, oft ungesunde Musikgetriebe unserer Zeit ragte er hinein, ein kraftvoller Stamm aus großer Meisterzeit, dessen Andenken wir am besten ehren, wenn wir uns bemühen, in seinem Sinne zu wirken.

Walter Steinkauerl

Das Mansardenquartett

Ein Liederspiel in 3 Akten von Gustav Pickert / Musik nach deutschen Volksmelodien von Friedrich Silcher
Bearbeitet von Wilhelm Vogger / Uraufführung durch die Staatlichen Schauspiele zu Kassel

Die Befürchtung, hier wieder einem Machwerk nach berühmten Mustern („Dreimäderlhaus", „Fahrende Musikanten" u. a. m.) zu begegnen, trifft glücklicherweise nicht zu. Warum sollte schließlich die Verherrlichung des historisch wertvollen Volksliedes nicht in einen Bühnenrahmen passen? Die Handlung, die den Altmeister des Volksliedes Friedrich Silcher mit lebenswarmer Begebenheit umkleidet, für die ich allerdings bis jetzt noch keine Unterlagen gefunden habe, steht den bekannten Volksstücken ebenbürtig zur Seite. Sie bringt mit der Verpflanzung der naiven ländlichen Unschuld in die städtische Studentenverliebheit manche humorvolle und ergötzliche Szene. Als Gegengewicht für die beliebte, seichte Operette ist dieses Liederspiel willkommen zu heißen. Es wird bei dem heute vielfach so urteilslosen Publikum mindestens ebensoviel Freude und Herzlichkeit auslösen, wie der leider vorwiegend zur Mode gewordene Operettenschund. Das Buch verrät in allen Teilen den erfahrenen Theaterfachmann (Pickert ist Komiker am hiesigen Staatstheater) und ist in seiner Fassung im zweiten Akt am glücklichsten gelungen. Den anspruchslosen musikalischen Teil hat Wilhelm Vogger bearbeitet. Der Komponist beschränkte sich im wesentlichen auf die Harmonisierung der Silcherschen Melodien, die in zwangloser Form überall in die Handlung eingestreut sind. Die Casseler Theaterleitung hatte die Aufführung mit Sorgfalt vorbereitet und die Hauptpartien sehr glücklich besetzt. Ganz besonders sei das „Lorle" der •Mary Keysell erwähnt, die sich in der Rolle des unverdorbenen Naturkindes mit ihrer leicht ansprechenden, wohlklingenden Stimme mit außergewöhnlichem Geschick zurechtfand. Mit dem alleweil arg verliebten, schneidig-studentischen Mansardenquartett (•Gustav Warbeck, •Ulrich Friedrich, •Otto Klemm und •Kurt Uhlig) und dem prachtvollen Darsteller Silchers, •Adolf Jürgensens, bewährten sich alle weiteren Kräfte mit bestem Gelingen.

Die schönen Bühnenbilder waren •Oberinspektor Waßmuts Verdienst. Der Verfasser war als Spielleiter sein bester Helfer. Der Beifall war herzlich und steigerte sich von Akt zu Akt. Georg Otto Kahse

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

In den hiesigen musikalischen Kreisen klang noch den ganzen Monat Februar die Geschichte von den Ohlhaverschen Revalogeigen nach. Man wog das Für und Wider ab, man debattierte hin und her. Die Sache kam dann aber in ein eigentümliches Licht, als Professor F. J. Koch in Dresden (Firma Koch & Sterzel) mitteilte, daß er bereits seit 1914 das leistete, was jetzt von Herrn Ohlhaver als von ihm erreicht hingestellt ist. Es heißt in dem betreffenden Rundschreiben: „Nur die von mir seit 1914 angewandte Homogenisierung oder Vergleichförmigung der schwingenden Platten, die auf verschiedenem Wege erreicht werden kann und wodurch gleichzeitig eine innere Entspannung des Materiales erzeugt wird, führt zur Erreichung des altitalischen Klangcharakters und zu den hervorragenden Toneigenschaften, die wir an den italischen Meisterinstrumenten bewundern." Prof. Koch konnte infolge der Ungunst der Zeitverhältnisse seine Erfindung nicht großgeschäftlich ausnutzen, legte ihr Wesen aber 1915 in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" (Leipzig, Paul de Wit) dar und lieferte gleichwohl schon über hundert mit dem besten Erfolge veredelter Instrumente, die von angesehenen Künstlern gespielt werden. Wie weit da nun ein Zusammenhang zwischen beiden Entdeckungen besteht, läßt sich schwer feststellen. Prof. Koch kam zu der seinigen auf wissenschaftlicher und empirischer Grundlage, Herr Ohlhaver durch Antonio Stradivaris Geist, der sich ihm auf spiritistischem Wege mitteilte. So sagt wenigstens Frau Fama und das erwähnte Rundschreiben. Dem Musiker kann die Prioritätsfrage gleich sein; für ihn genügt es, daß das alte, so viel versuchte Problem gelöst scheint.

Zu den hiesigen Sinfoniekonzertreihen ist schon wieder eine neue getreten, die, welche die Staatskapelle als sogenannte volkstümliche Sonntags mittags im Schauspielhause gibt. Dirigent ist •Max v. Schillings. Nun steht der Kritiker vor dem Zwange, an manchem Sonntagmittage in drei Konzertsäle zu müssen: in die Philharmonie, das Deutsche Opernhaus und das exkönigliche Schauspielhaus. Wohl bekomm's! Ich gedenke diesmal nur dreier solcher Ereignisse. Das erste kam durch jene nordischen Gäste, deren rege Tätigkeit ich neulich feststellte. Sie ist uns lieber als die Invasion jener südöstlichen Musikbolschewisten, bei deren Treiben man am gesunden Menschen- und Musikverstande verzweifelt. Die nordischen Nachbaren aber bleiben auch dann, wenn sie stark fortschrittlich sind, auf natürlicher Grundlage, zeigen gesunde Kraft und sind von der perversen Impotenz des südöstlichen Tönelallens weit entfernt. Im Orchester malen sie etwas dick und robust, was wohl in der gesamten nordischen Art wurzelt. Wir hatten also wieder einmal ein Orchesterkonzert mit schwedischen neuen Werken, das •Kurt Atterberg gab. Man hörte von diesem selber ein Zwischenspiel aus der Oper „Herwarth der Harfner" und die knapp gehaltene vierte Sinfonie Op. 16, von Oskar Lindberg, eine sinfonische Dichtung „In der Wildnis", ferner ein Violinkonzert von Natanael Berg, in letzterem Werke auch den ausgezeichneten •Geiger Tobias Wilhelmi. Seine Aufgabe war aber nicht dankbar: das Orchester dominierte in breiten Tuttistrecken und erdrückte das Prinzipalinstrument in den kärglichen Solopartien. Das war aber auch ganz solissimo, in ausgedehntem Doppelgriffspiele zu hören. Das dreisätzige Werk litt an jenem zu prätenziösen Orchester, das der Komponist selber dirigierte. Am besten schnitt Atterberg mit seiner Sinfonie ab. Sie ist über schwedischen Volksweisen konstruiert und hat eine prächtig geratene Naturstimmung als Adagio, die noch eindringlicher wirken würde, wenn der Komponist das alte Sprichwort beherzigt hätte: Kürze ist des Witzes Würze. Doch, wie schon angedeutet, diese „Piccola sinfonia" ist wirklich piccola; sie währt kaum eine halbe Stunde. Das zweite Konzert brachte Gäste aus der Schweiz. •Artur Nikisch dirigierte und die Pianistin •Alice Hassler-Landolt gab es. Von Schweizer Komponisten waren Volkmar Andreae und Hans Huber vertreten. Andreae mit der kleinen Orchestersuite Op. 27. Auch modern, aber nicht musiknaturwidrig. Im Orchestersatze der feinste Tonfarbenwitz, die Erfindung originell und pikant, die formale Struktur

faßbar, symmetrisch und übersichtlich. Hans Huber mit einem neuen, dem Gerede nach noch ungedruckten Klavierkonzerte. Es ist ein Bastard von Sinfonie und Konzert. Für ein Konzert erscheint schon die Orchesterpartie zu selbständig und wuchtig. Am besten ist noch das „Vorspiel", eine Art Fantasie, deren stark melodisches Wesen erwärmte. Die Pianistin wurde des übertönenden Orchesters nicht Herr. Ihr Anschlag ist zu vornehm, zu künstlerisch, um die hier nötige Drescherarbeit zu verrichten. Nach ihm sollte sie ihr Repertoire einrichten, das in den Konzerten Mendelssohns, Schumanns, Chopins und ähnlich instrumentierten Werken das erfolgsichere Material finden dürfte. So hatte der bei uns hochgeschätzte Huber diesmal nur einen lauen Erfolg.

Aus der Reihe der Chorkonzerte hebe ich ebenfalls die drei bemerkenswertesten heraus. Zunächst die wohlgelungene Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" durch den Kittelschen Chor. Das war nun die dritte Seite, auf der dieses schwierige Werk zu hören war, nachdem es im vorigen Vierteljahre die Hochschule und die Singakademie passiert hatte. Letztere machte sich nunmehr um Friedrich E. Kochs Oratorium „Die Tageszeiten" verdient. Sie hatte das schon früher einmal aufgeführt. Seine vier Teile — „Die Nacht", „Der Morgen", „Mittag", „Am Abend" — können auch einzeln gegeben werden, was Dirigenten mit spärlicheren Mitteln interessieren dürfte. Verleger ist C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. Kochs Kunst zeigt sich gerade in solchen Werken in ihrer wahren Meisterschaft: auf der Bühne mußte sie versagen, weil sie dafür zu intim musikalisch ist. Aehnlich ist es ja auch Berlioz, Schumann, Götz u. a. gegangen, die nicht so vorsichtig wie Brahms waren, der da seine Hand von vornherein aus dem Spiele ließ. Koch ist jener ausgezeichnete, vorbildliche königlich preußische Akademiemeister, den man sich in den maßgebenden vornehmeren Berliner Musikkreisen als präsumptiven Direktor der ehemals königlichen Hochschule dachte, bis die rote Revolutionsregierung da plötzlich mit ihrer zufälligen Eisenbahnbekanntschaft hineinfuhr. Nun hofft man, daß das kommende Kultusministerium hier zum Heile der Tonkunst und ihres lernenden Nachwuchses wieder aufräumen werde, denn dem ist der Wiener Musikfuturismus keineswegs förderlich. Die Jugend ist ohnehin schon radikal genug. Zu dritt käme das Jubiläumskonzert des katholischen Sankt-Ursula-Chores. Da hat man nun 25 Jahre lang unermüdlich geschafft und reichen Lohn geerntet. Die Leistungen stehen auf der höchsten Stufe, die ein Frauenchor erreichen kann. Ich habe in unserer Zeitschrift schon öfter seine Ruhmesharfe geschlagen. Auch diesmal zeugten die Leistungen von einer vollständigen Beherrschung der gesangstechnischen Materie und von jener Vortragsvirtuosität, die den Hörer hinreißt. Das Konzert bildete die 97. öffentliche Aufführung. Der aus ehemaligen und derzeitigen Schülerinnen der Anstalten zu St. Ursula (Lyzeum, Gymnasium und Konservatorium) bestehende Chor hat gegen 300 Mitglieder. •Eduard Götte, der ihn gründete, leitet ihn auch noch, feierte also zugleich sein 25jähriges Dirigentenjubiläum.

Zufällig sind nun auch drei Kammermusikereignisse besonders hervorzuheben, so daß die heilige Dreizahl in meinem heutigen Briefe dreimal in Aktion tritt. Bekanntlich spielt •Adolph Busch mit seinen Kunstgenossen in 18 Konzerten, die teils Sonntags nachmittags im großen Philharmoniesaale, teils Dienstags abends in der Singakademie gegeben werden, die sämtlichen Kammermusikwerke Beethovens. Sein Quartett leistet musikalisch wie technisch-virtuos das denkbar Vollkommenste. An Seltenheiten aber hörten wir da in diesen Tagen das Trio für Flöte, Klavier und Fagott, das Trio für zwei Oboen und Englisch-Horn, das Streichquintett nach dem C-Moll-Klaviertrio u. a. mehr. Man sieht, da ist viel zu holen. Auch die Niedersächsische Musikvereinigung hatte wieder einen schönen Abend. Man hörte von Mitgliedern der ehemals königlichen Kapelle Webers Klarinettenquintett, Mozarts Dorfmusikantensextett und das seltene Oktett Op. 32 in E-Dur von Spohr. Das für Violine, zwei Bratschen, Violoncell, Kontrabaß, Klarinette und zwei Hörner gesetzte Werk machte in der virtuosen Wiedergabe den stärksten Eindruck und bewies, wie wenig diese „Alten" ins „alte Eisen" gehören. Da freut man sich seines kunstgebildeten Ohres und lacht über die grünen Auchmusiker, die einen deshalb als „verstaubte Perückenträger" anschnoddern. Schließlich muß ich abermals nordischer Gäste gedenken, des Kopenhagener Streichquartettes, das zwei Abende gab. Seine Mitglieder sind die Damen •Gunna Breuning und •Ella Faber, die Herren •Gerhard Rafn und •Paulus Bache. Die Leistungen waren außergewöhnlich gut. Von den vorgetragenen Werken interessierte besonders das Quartett Op. 14 in Es-Dur von Carl Nielsen, ein bemerkenswertes Meisterstück echt musikalischer Natur, aber auch ein Quartett von Stenhammar fand rege Beachtung.

Berichtigung. Der Komponist Franz Schreker in Berlin teilt unter Berufung auf § 11 des Preßgesetzes mit, daß schon seine Eltern Schreker hießen und er römisch-katholisch getauft ist. Er war zuerst ungarischer, dann österreichischer und ist jetzt preußischer Staatsangehöriger. Doch das überschreitet bereits die Grenzen der Berichtigung, die in Absatz 3 des erwähnten Paragraphen, auf den ich mich nun meinerseits versteife, genau umschrieben sind. Daß Schreker ein sog. Künstlername für Tscharras — die ungarische oder slawische Originalschreibart ist mir nicht geläufig — sei, geht von drei berühmten, hochangesehenen Musikprofessoren aus, deren einer an Schrekers eigener Hochschule wirkt. Es mußte also durchaus glaubwürdig erscheinen. Vielleicht eine Verwechslung? Aber tant de bruit pour une omelette und noch dazu in der Weltstadt Berlin? Oh, oh!

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Die im Auslande mit einer gewissen Beharrlichkeit und Berechtigung verbreiteten Nachrichten von dem untergehenden Wien, wo die hohle Not regiert und der zermürbende Lebenskampf die Gemüter mit einem Schleier von Wehmut und Trauer verdüstert, könnten leicht den Glauben erwecken, als ob in der unheilvollen Atmosphäre dieser unglücklichen Stadt auch jede Kulturregung ersticken müßte. Jedenfalls trifft diese Annahme nicht zu, soweit es sich um die Wiener Musikpflege handelt, deren Fülle und Stärke gerade das Gegenteil vermuten ließen. Ob daraus allerdings künstlerische Gewinne von umfassendem oder bleibendem Werte resultieren, ist eine Frage, die nicht unbedingt bejaht werden soll.

Eines der bereits auch anderwärts beliebt gewordenen Schwedischen Konzerte machte uns mit dem jungen Stockholmer Komponisten und Dirigenten •Kurt Atterberg bekannt, der sich als Sprachrohr seiner Kompositionen (Vorspiel zur Oper „Herwarth der Harfner" Op. 12 und Sinfonie Nr. 2 F-Dur Op. 6) unseres berühmten Philharmonischen Orchesters bediente. Atterberg vertritt, vielleicht am deutlichsten und auffallendsten, jenen Typ zeitgenössischer schwedischer Tonkunst, dem wir, namentlich in letzter Zeit, in unseren Konzertsälen wiederholt begegnet sind: eine moderne, farbige, aber nicht gerade originelle Orchesterbehandlung, aufrichtige, unaffektierte Tonsprache, einnehmende Phrasen mit gefälligen Wendungen, denen jedoch der letzte, tiefe Sinn fehlt; und jene in herbe Schwermut

getauchte Stimmungsmalerei, die in allen nordischen Werken fast typisch wiederkehrt. Letztere findet sich daher auch in einer für den Streicherkörper mit zarter Hand geschriebenen, von leisesten Seelenschwingungen bewegten, nur etwas Monotonie seufzenden „Elegischen Suite" von Ture Rangström mit den vier Sätzen Preludio visionario, Scherzo leggiero, Canzonetta malinconica und Giga fantastica.

Gustav Mahlers vielgespielte „Zweite", „Das Lied vom Tod und Jenseits", oder die „Auferstehungssinfonie", wie sie jetzt vielfach genannt wird, stand auf dem ausschließlichen Programme eines Konzertes, das der gegenwärtig merklich in den Vordergrund tretende, begabte Wiener Komponist •Dr. Hans Pleß mit dem verstärkten Sinfonieorchester, Urania-Frauenchor, Damen-Chorverein, Evangelischen Singverein, Kaufmännischen Gesangverein sowie den Damen Pleß und Kittel als Solistinnen veranstaltete. Die von dem bisherigen Schema der gebräuchlichen Mahler-Interpretation in wesentlichen Punkten abweichende Zeichengebung von Hans Pleß zeigt uns diesen als uneingeschränkten, sicheren Beherrscher des Taktstockes; ein sattelfester Musiker, der über das rein Technische den Geist des Tonstückes hervorkehrt und die ihm unterstellten Massen mit angeborenem Führertalent mit sich reißt und zum Erfolge führt. Die noch für diese Saison in Aussicht gestellten weiteren Pleß-Konzerte werden hoffentlich Gelegenheit geben, die reifen Fähigkeiten des auch als Komponist achtbaren Musikers in der Bewältigung anderer schwieriger Aufgaben kennenzulernen.

Eine unliebsame Enttäuschung bedeutete in gewissem Sinne ein Sinfoniekonzert, das dem jüngsten Schaffen des in Wien noch wenig gehörten, obwohl hier schon seit vielen Jahren ansässigen Komponisten •Ignaz Herbst gewidmet war. Gewiß; Herbst ist kein Untalentierter und die Wahl seiner engeren Vorbilder, von denen er abhängig ist (namentlich Wagner!), zeigt, daß seine ehrlichen und enormen Fleiß bekundenden Aspirationen weite und hohe Ziele verfolgen; trotzdem gelingt es seinem bestenfalls eine mittlere Durchschnittsleistung darstellenden Gedankenfluge nicht, die weiten Himmelsräume wahrer Inspiration zu durchmessen und sich in ätherischen Höhen schwebend zu erhalten. Statt dessen überbietet sich seine Musik an einer ungeheuren Dynamik, und aus seinem aufgepeitschten Orchester prasseln fürchterlich dröhnende Kanonaden massigster Tongewalten auf den betäubten Zuhörer nieder. Möge dieses Vorgehen bei der Phantastischen Einleitung zu seiner religiösen Oper „Die Sündflut" aus dem gewählten Stoffe noch einigermaßen erklärlich sein, so wird es um so unbegreiflicher in seinem Sinfonischen Tonwerk „Arnold Böcklin" für großes Orchester und eine hohe Stimme nach Peter Hilles „Totenklage": Wir mahnen zur Einkehr und Selbstzucht der künstlerischen Phantasie.

•Bernhard Tittel, gegenwärtig Kapellmeister an unserer Staatsoper, hat sich mit den seinen Namen führenden, stets ausverkauften Sinfoniekonzerten erstaunlich rasch in die Gunst des sonst Neueinführungen gegenüber etwas argwöhnischen Wiener Publikums eingespielt. Was den eigentlichen Grund zu seinen ungeahnten Erfolgen abgibt, ist, neben seiner überzeugenden, bei aller Empfindung gelassenen Interpretationskunst, der feine Instinkt für gewählte, zeitgemäße Programme. Die starke Überlegenheit der Tittelschen Vortragsordnungen sichert seinen Konzerten in erster Linie die starken Erfolge, die sich sohin auch auf anderem Wege erreichen lassen als durch die soundsovielte Aufführung einer bekannten klassischen Sinfonie oder modernen Tondichtung.

Ein jugendlicher Pianist aus Chile, •Claudio Arrau, darf bereits als reifer Virtuose von Rang angesprochen werden. Sein Spiel ist ausgeglichen, rein bravourös und geistvoll. In vier Konzerten, die ein achtunggebietendes, großzügiges Programm enthielten, suchte er das Wiener Publikum, das sich erst allmählich von seinen glänzenden Qualitäten überzeugen ließ, für sein Künstlertum zu gewinnen. Noch vor kurzem bei uns ein Unbekannter, kann Arrau von Wien mit dem freudigen Gefühle Abschied nehmen, daß die gesunde und vornehme Art seines Musizierens hier Eindruck gemacht und sich Anhänger erworben hat. In regelmäßigen Intervallen begegnet uns im Wiener Musikleben •Leo Sirota, sowohl als routinierter Kammermusiker wie als erstrangiger Solist. Sirota stammt aus der Schule Busoni und bezog von seinem berühmten Vorbilde jene „Beschwingtheit, Kraft, Anmut und Kühnheit sowie Poesie", von denen kürzlich J. Ph. Chantavoine in einem lesenswerten Essay über Busonis blendendes Klavierspiel spricht. Mit der stupenden Wiedergabe sämtlicher Etüden sowie der H-Moll-Sonate von Chopin entfesselte Sirota, der in Wien bereits seine große, ihm bewundernde Gemeinde besitzt, Stürme der Begeisterung. Auch von dem aufstrebenden •Paul Emmerich war schon wiederholt in meinen Musikberichten die Rede. Seine durchgeistigte Vortragsmanier, die sich namentlich gerne an modernem und modernstem Schaffen erwärmt, ist vor allem jenen in der Minderheit stehenden Zuhörern willkommen, denen spielerische Brillanz als eine Angelegenheit von sekundärer Bedeutung erscheint. Nach längerer Pause ist auch wiederum die Wiener Pianistin Frau •Antonie Geiger-Eichhorn vor die Öffentlichkeit getreten. Säuberlich und gehaltvoll quillt der Klavierton unter ihren Händen. Ihr Programm bevorzugt Lieblingsstücke der Klavierliteratur, denen sie ihre geglättete Technik und mitschwingende Empfindung verlieh. Der starke, wohlverdiente Erfolg ihres Vortragsabends sei hier ausdrücklich festgestellt.

Neu für Wien war der ungarische Geiger •Johann Koncz, dessen zündendes Spiel gleich beim ersten Debut des von allen Virtuosenmätzchen freien, selbständigen Künstlers jenen innigen Kontakt mit dem Publikum herstellte, der einmal gefunden, wie mit magischen Kräften die Massen anlockt. Bei Mozart war adelige Klassizität, bei Bruch seelenvolle Kantilene, bei Tschaikowsky stürmisches Temperament und Schwung des mit Sicherheit und Willenskraft auftretenden Musikers zu verspüren. Ein nicht minder starker Erfolg erblühte dem bekannten böhmischen Geigenkünstler •Jaroslav Kocian, der, früher unser ständiger, gerne gehörter Gast, in den letzten Jahren — wohl aus politischen Motiven — seine künstlerischen Beziehungen zu unserer Stadt abgebrochen hatte. Sein internationales Programm: Glazounow, Lalo, Bach, Kreisler entsprach den internationalen Beziehungen des in aller Welt gefeierten Virtuosen. — Als virtuose Beherrscherin ihres Instrumentes erwies sich endlich auch die jugendliche Cellistin •Hansi Fischer. Eingerahmt von den beiden unvermeidlichen Saint-Saëns- und Haydn-Cellokonzerten, belebten entzückende, für das Cello bearbeitete Stücke von Nardini, Dussek, Lully und Kreisler das Programm, das in Fräulein Fischer eine überzeugende, träumerisch veranlagte, sorgfältig intonierende und technisch wohlbeschlagene Interpretin fand. Man darf der bescheidenen Künstlerin den großen, ehrlichen Erfolg herzlich gönnen.

Die Kammermusik wurde im abgelaufenen Monate in Wien besonders fleißig gepflegt. Sonatenabende, Quartette, Quintette: man hat das geheime Gefühl, daß bei diesem Genre jetzt nachgeholt wird, was bisher leider infolge der auf Glanz und Schein gerichteten Äußerlichkeit unseres Musizierens versäumt worden ist. Im Zeichen Beethovens musizierten •Stefan Askenase (Klavier)-•Dr. Egon Perez (Geige), welche die Violinsonaten A-Dur, A-Moll und C-Moll zum Vortrage brachten; Askenase den Wienern als famoser Pianist kein Neuer mehr, während sich Perez als Geiger von Qualität recht vorteilhaft einführte. In einem Kompositionskon-

zerte •Dr. Alfred Arbter spielte dieser mit dem namhaften Wiener Professor •S. Auber — namhaft als Pädagoge wie als ausübender Künstler — eine unkomplizierte, maßvoll moderne, streng einheitliche Cellosonate, welche das Publikum als neuen Beweis der schöpferischen Begabung Arbters mit beifallsfreudigem Danke quittierte. Einen genußreichen Abend verschafften mit der vollendeten Wiedergabe der drei Brahmsschen Violinsonaten •Josef Peischer, der neue, grundmusikalische Konzertmeister des Wiener Sinfonieorchesters und der Komponist •Prof. Franz Schmidt, von dem die beiden herrlichen, vielgespielten Sinfonien in E und Es sowie die bekannte Oper „Notre Dame" stammen. Brahms' Violinsonate G-Dur stand auch auf dem Programme eines erfolgreich verlaufenen Konzertes, zu dem sich der Pianist •Eduard Chiari (gute Technik, jedoch harter, unglücklicher Anschlag) mit •Heinrich Schwarz von der Wiener Staatsoper zusammenfanden. Endlich •Edmund Weis (Violine) und •Matilde Menzl (Klavier), welche ihre für öffentliches Musizieren noch unzulängliche Kraft in den Dienst unserer zeitgenössischen Wiener Tondichter gestellt hatten und mit einigen recht interessanten Novitäten bekannt machten. Von •Robert Gund, einem seit Jahren in Wien wirkenden rheinländischen Musiker, hörten wir eine durch hübsche melodische Einfälle ausgezeichnete Violinsonate D-Moll op. 24, das Werk eines Mannes in vollster Reife, der jedoch dem poetischen Ideal seiner Jugend unwandelbar treu geblieben ist, vor allem durch ein unbändig keck rhythmisiertes, frisch erfundenes Scherzo sich uns einprägend. •Richard Stöhr, der rastlos Schaffende, brachte es mit einer unstreitig wertvollen, durch das schöne Ebenmaß ihrer Formen nicht minder wie durch die sanft geschwungene melodische Linie für sich einnehmenden Cellosonate A-Moll op. 49 zu einem durchschlagenden Erfolge. Das technisch unschwere, für jeden Cellisten dankbare Stück hat übrigens auch kurz vorher in Graz seine Feuerprobe glänzend bestanden. Hingegen hätten wir einer allzu trocknen Violinfantasie G-Dur op. 42 von •Kamillo Horn mehr Wärme, modernere Gestaltung und entschiedenere Betonung des fantasievollen Momentes gewünscht.

Auf dem Gebiete der Kammermusik ist das vorzüglich eingespielte, sich zu immer höheren Gipfeln aufschwingende Ungarische Streichquartett (Waldbauer, Temesvary, Kornstein, Kerperly), das sich, unter sichtbarer Beeinflussung seines Primus •Waldbauer, namentlich durch seine selbstlose Propaganda für modernes Schaffen in kurzer Zeit einen klingenden Namen erworben hat, besonders erwähnenswert. Von dem Programme interessierte diesmal besonders ein mit Unrecht selten gehörtes Streichquartett D-Dur von César Frank, dem durch seine unverwüstliche Originalität noch immer fesselnden Ahnherrn der französischen Moderne, sowie Hugo Wolfs Italienische Serenade.

Rundschau

OPER

DRESDEN Der Opernbericht ist leider recht inhaltsarm, denn von allen den schönen Plänen, die Direktor Scheidemantel in dieser Spielzeit verwirklichen wollte, muß man fast zwei Drittel abstreichen. Eine einzige Neueinstudierung bis jetzt: Méhuls „Joseph", die allerdings in allervortrefflichster Inszenierung vor sich ging und dem neuen Spielleiter •Dr. Hartmann ein sehr günstiges Zeugnis ausstellte. Gute neue Ideen sah man auch in der „Fidelio„-Festvorstellung anläßlich der Beethovenfeier verwirklicht; wenn auch nicht alles widerspruchslos hinzunehmen war. Wenig Aufsehen machte das Ballett „Elfenreigen" nach Kloses Musik. Die einzige Uraufführung der Spielzeit: Mraczeks „Ikdar" ist ohne Nachwirkung geblieben und gerade jetzt im Verschwinden begriffen. Gounods „Margarethe" wird nächstens wieder auftauchen. Im übrigen wird hier und da in den stehenden Opern eine neue Nuance angebracht.

Dr. Kurt Kreiser

GERA Aus der Reihe unserer Opernvorstellungen, die Freischütz, Abu Hassan, Tiefland, Entführung, Hoffmanns Erzählungen, Verkaufte Braut, Troubadour, Martha usw. enthielt, hoben sich zwei Festabende besonders heraus: „Fidelio", unter •Prof. Labers Leitung, zum Beethovenfest, das wir im vorigen Berichte erwähnten, und „Die Walküre". Letztere ging mit folgenden Gästen in Szene: Siegelinde—•Kammersängerin Stüntzner aus Dresden, Wotan—•Kammersänger Soomer aus Leipzig, Brunhilde—Kammersängerin •Faßbender aus München und Fricka •Alice Mertens aus Charlottenburg. Das waren leuchtende Vorbilder Bayreuther Schule, und die Namen genügten, um eine ausgezeichnete Wiedergabe, wie sie in der Tat stattfand, zu gewährleisten. Siegmund und Hunding waren hiesigen Kräften (•Wißmann, •Holtz) anvertraut, die mit Erfolg bestrebt waren, neben den erlesenen Gästen würdig zu bestehen. Man war erstaunt, namentlich auch über das Walkürenensemble, daß mit einheimischen Kräften so viel geleistet werden konnte; denn die Walkürenaufführung blieb nicht auf den Festabend beschränkt, sondern ist schon in voller hiesiger Besetzung verschiedene Male gegeben worden und hat stets volle Häuser erzielt. Das verstärkte Orchester war auf Wagner sorgfältig vorbereitet und trug zur festlichen Gestaltung des 13. gebührend bei. Ob es gelingen wird, die übrigen Teile der Trilogie hier aufzuführen, steht dahin. Solange aber unser kunstsinniger Fürst für das Theater sorgt, wird es trotz aller Anfeindungen auf seiner künstlerischen Höhe verbleiben.

Paul Müller

KARLSRUHE Das badische Landestheater stand in den letzten Monaten im Zeichen des Abbaus und eines dadurch hervorgerufenen Intendantenwechsels. Trotzdem die badische Republik in ihren Finanzen neben Württemberg ziemlich geordnete Verhältnisse aufweist, verlangte der Landtag eine Einschränkung des Theaterbetriebs, um das jährliche Defizit von mehr als 4 Millionen, das übrigens gleichmäßig Staat und Stadt tragen, zu verringern. •Intendant Stanislaus Fuchs glaubte daraufhin die Verantwortung für eine künstlerische Stabilität des Instituts nicht mehr übernehmen zu können und bat um seine Entlassung, die ihm auch infolge persönlicher Differenzen sofort gewährt wurde. An seinen Posten wurde •Robert Volkner (früher Frankfurt, jetzt Barmen-Elberfeld) gerufen, ein Wechsel, der hoffentlich größere geschäftliche Organisation und auch bessere künstlerische Zusammenarbeit gewährleistet, zwei Hauptfaktoren, an denen es die einstmals in ihrer Tradition so berühmte Bühne schon längere Zeit fehlen ließ. Bis zu seinem Amtsantritt (1. Mai) liegt die Leitung in den Händen des Vertreters des Ministeriums Bartning, der sich viel Mühe gibt, vorläufig Ordnung zu halten und gerade die Oper, die unter Fuchs' größerer Sympathie für das Schauspiel erheblich zurückstand, zu pflegen. Brachte der Spielplan vom Beginn der Saison bis Weihnachten nichts Außergewöhnliches, sondern im Gegenteil recht mäßige, oftmals durch störende Gastspiele erst ermöglichte Vorstellungen — der Tiefstand wurde mit einer schlecht und recht zusammengestoppelten Wiedergabe des Nibelungenringes erreicht —, so ist seither manches geboten worden, was aufrichtige Anerkennung verdient. Die „Lakmé" z. B. wurde wieder in das Repertoire aufgenommen, brachte

es aber ebensowenig wie d'Alberts „Tote Augen" — bis jetzt die einzige Novität! — zu vollen Häusern. Das Beste waren zwei Neuinszenierungen, einmal „Die Zauberflöte", für die •Emil Burkard einen stilistisch und technisch sehr geglückten Rahmen entworfen hat, und dann Glucks taurische „Iphigenie", die man hier an der Geburtsstätte der als Karlsruher Fassung bekannt gewordenen Bühneneinrichtung des früheren Hofkapellmeisters Johann Strauß jetzt in der Bearbeitung von R. Strauß spielt. Es war ein selten genußreicher Abend, an dessen Erfolg neben •H. Neugebauer (Pylades), der uns leider bald verläßt, und •Imre Aldori (Orest) vor allem •Iracema Brügelmann als klassische Vertreterin der Iphigenie hervorragend beteiligt war. Nachdem nun auch •Operndirektor Fritz Costolezis nach dreimonatlichem Urlaub aus Spanien zurückgekehrt ist, erlebten wir einige recht gute Wagneraufführungen, deren Zugkraft man in den letzten Monaten während seiner Vertretung durch Kapellmeister •Alfred Lorentz sich hatte entgehen lassen müssen. Erwähnenswert ist noch, daß unser Opernensemble sich zur Zeit in einem sehr kritischen Stadium befindet, weil verschiedene hervorragende Mitglieder andere Verpflichtungen eingegangen sind und vollwertiger Ersatz sich bis jetzt noch nicht gefunden hat.

H. Schorn

PRAG Der außerordentlichen Tüchtigkeit unseres deutschen Theaterdirektors •Leopold Kramer ist das schier Unmögliche gelungen, trotz der Beschränkung seines vielseitigen künstlerischen Wirkens für Oper, Operette und Schauspiel auf ein einziges Haus (seit der gewaltsamen Wegnahme des deutschen Landestheaters), dennoch den Ansprüchen und Kunstbedürfnissen unseres deutschen Theaterpublikums gerecht geworden zu sein. Hoffen wir im Interesse der Prager deutschen Kunst, daß ihm dies auch weiter gelingen wird, denn auf die Rückgabe des Landestheaters ist auf absehbare Zeit nicht zu rechnen, seit sich das richterliche Wunder ereignet hat, daß die Besitzstörungsklage des Direktors und der Erblogenbesitzer in der sattsam bekannten Theateraffäre — abgewiesen wurde. Der Spielplan unserer deutschen Oper im neuen Jahre war bisher ein erfreulich abwechslungsreicher und künstlerisch wertvoller. Und vor allem war die Theaterdirektion wie selten bestrebt, mit der Darbietung gerade aktueller Opernwerke nicht hinter anderen Bühnen gleichen Ranges zurückzubleiben. Dieser Art kamen bei uns anfangs Februar, also knapp nach der Wiener Erstaufführung, die neuen Puccinischen Einakter („Der Mantel", „Schwester Angelika" und „Gianni Schicchi") zur Erstaufführung. Über diese neuen Werke des italienischen Meisters ausführlich zu berichten, erübrigt sich, da dieselben anläßlich ihrer Wiener Erstaufführung an dieser Stelle eingehend besprochen und gewürdigt wurden, und auch nach ihrer Prager Aufführung eigentlich nichts Neues über ihren musikalischen Wert und ihre musikalische Zukunft zu sagen ist. Jedenfalls hat auch in Prag den musikalisch stärksten Eindruck die Buffooper „Gianni Schicchi" gemacht, ein Werk voll echt italischer, köstlicher Heiterkeit im richtigen musikalischen Lustspielton, unzweifelhaft eines der besten und dauerhaftesten Werke Puccinis, eines der bestgelungenen musikalischen Lustspiele der modernen Opernliteratur überhaupt. Die Aufführung der drei Einakter durch unser deutsches Theater verdient uneingeschränktes Lob sowohl für die szenische als noch mehr für die musikalisch sorgfältige Aufmachung derselben; •Zemlinsky als Dirigent zeigte sich von seiner genialsten Seite, der Vielseitigkeit und Wandlungsfähigkeit des Stiles, und wußte darum das Pathos des ersten Einakters „Der Mantel" genau so überzeugend zum Ausdruck zu bringen wie die lyrisch-mystische Verzückung der „Schwester Angelika" und den zwingenden Humor des „Gianni Schicchi". Unter den Solisten ragten namentlich •Frl. Klepner als Georgette, •Frau Böhm als „Schwester Angelika", dann •Frau Sommer sowie die •Herren Kriener und •Sterneck hervor. Trotz der mühevollen Vorbereitungen für diesen Premierenabend fand Theaterdirektor Kramer auch noch Zeit zu einer Neuauffrischung der Straußschen „Salome", die unter persönlicher Leitung des Tondichters stattfand und in der •Aline Sanden aus Leipzig als „Salome" (übrigens eine ihrer besten Rollen überhaupt) wieder wohlverdiente begeisterte Anerkennung fand; Strauß selbst war Gegenstand stürmischer Ovationen. Erwähnenswert aus dem Opernspielplan des neuen Jahres sind noch: Eine gelungene „Meistersinger"-Aufführung mit •Karl Norbert von der Wiener Staatsoper als Beckmesser, „Carmen" mit der hier rasch beliebt gewordenen Leipziger Sopranistin Aline Sanden in der Titelrolle als Gast und schließlich Wagners „Lohengrin" und „Holländer". Den Unternehmungsgeist unserer deutschen Theaterleitung kennzeichnet übrigens so recht die seit neuestem geplante Veranstaltung künstlerischer „Morgenunterhaltungen", die in anregender Form literarisch-musikalische Momentbilder aus vergangenen Kunstepochen (Musik, Dichtung, Gesang und Tanz) bieten sollen.

Edwin Janetschek

KONZERT

FRANKFURT A. M. Wer nennt all die Namen derer, die in unzähligen Klavier-, Violin-, Orgel- und Liederabenden in der Mainmetropole seit Beginn der Konzertsaison um die Lorbeeren und vollen Säle rangen? Da eine auch nur halbwegs vollständige Aufzählung den mir zur Verfügung stehenden Raum weit übersteigen würde, verzichte ich auf jede Namensnennung und begnüge mich mit der Feststellung, daß wir neben sehr Gutem ebenso häufig auch sehr Minderwertiges zu hören bekamen. Ich beschränke mich auf die kurze Besprechung der bedeutenden Aufführungen unserer Chorvereine und des Frankfurter Sinfonie-Orchesters. Dieser Körper hat sich in der kurzen Zeit seines Bestehens als überaus lebensfähig erwiesen und stellt heute einen Faktor im Frankfurter Musikleben dar, der als großer Posten in der Rechnung auftritt. Von den 10 Montagskonzerten haben 9 stattgefunden und zwar mit stetig wachsendem künstlerischen und materiellen Erfolg. Die Orchesterleitung hat uns mit einer Anzahl der modernen Dirigenten bekannt gemacht. U. a. erschienen Carl Schuricht (Wiesbaden), Leo Blech (Berlin), Prof. Winderstein (Nauheim) und Oskar v. Pander (Darmstadt) als Gäste am Pult. Als Solisten wirkten u. a. mit: •Prof. Hermann Zilcher, •Frl. Artot de Padilla, •Carl Rehfuß und •Josef Mann, der wundervolle Tenor der Berliner Staatsoper. Ferner veranstaltete das Sinfonie-Orchester anläßlich Beethovens 150. Geburtstag 5 Beethovenkonzerte, die sämtliche Sinfonien des Meisters, das Septett, das Klavierkonzert in C-Dur (•Henri Pusch), die Bühnenmusik zu „Egmont" (verbindender Text •Carl Ebert) und die Kantate auf den Tod Josephs II., in chronologischer Folge umfaßten. Wahrlich ein Werk von monumentaler Bedeutung, welches um so höher zu bewerten ist, als unser Opernhaus sich mit einer einzigen, noch nicht einmal neu einstudierten „Fidelio"-Aufführung begnügte. Der „Rühlsche Gesangverein" brachte in seinem ersten Konzert Bachs prachtvolle „Johannes-Passion" zu eindringlich wirkender Aufführung. — Der „Sängerchor des Lehrervereins" führte unter der Leitung des Herrn Prof. •Fritz Gambke im ersten Konzert die Kantate „Rinaldo" von Joh. Brahms und die Sinfonie-Ode „Das Meer" von Jean Louis Nicodé auf. Besonders das letztgenannte Werk zeigte Chor und Orchester (Frankfurter Sinfonie-Orchester) auf seltener künstlerischer Höhe. Ein „Schubert-Abend" des Schu-

lerschen Männerchores vermochte nicht vollauf zu befriedigen. — Zwei Uraufführungen und zwei Erstaufführungen brachte der „Dessoffsche Frauenchor". Josef v. Wöss' „Trostgesang" (U) konnte befriedigen; Hermann v. Glenks „Hymnus" (U) dagegen versagte ganz und gar. Weitaus die schönste Nummer des Programms war Karl Hasses „Vom Thron der Liebe"; die „alten frommen Lieder" gefielen mir in ihrer alten Vertonung besser, als in der neuen von Julius Weissmann. Frau ♦Margarete Dessoff leitete Chor und Orchester mit technisch glänzender Überlegenheit und trefflichem musikalischen Empfinden. — Drei Volkskonzerte im Opernhaus brachten Beethovens „Achte", Bruckners „Zweite" (C-Moll, Leiter ♦Dr. Ludwig Rottenberg), Tschaikowskys „Sechste" (Symphonie pathétique), Regers Ballettsuite für Orchester (Op. 130) und Richard Strauß' monumentalen „Don Juan". — Endlich wäre noch der „Cäcilien-Verein" zu nennen. Sein erstes Konzert enthielt unter ♦Walther Unger als Dirigent „Ein deutsches Requiem" von J. Brahms und „Das neue Leben" (La vita nuova) von E. Wolff-Ferrari. Beide Werke, besonders das Wolf-Ferrarische, wurden meisterhaft dargeboten, so daß man vollauf befriedigt den Saalbau verließ. Das zweite Konzert brachte Händels „Samson" in der Bearbeitung von C. Chrysander, die sich als äußerst geschickt und verständnisvoll gearbeitet erwies. Auch hier zeigten sich Chor und Orchester wieder ganz auf der Höhe und bewältigten ihre schwierige Aufgabe ausgezeichnet. — Willy Werner Göttig

LEIPZIG Klavierabende. Nach mehrjähriger Pause hat sich der seit Kriegsausbruch in Zürich wirkende aus Carl Friedbergs Meisterschule hervorgegangene Elsässer ♦Paul Otto Möckel wieder in Leipzig mit einem modernen Klavierabend (Haas, Busoni, Reger) eingeführt. Das Jung-Leipziger-Komponisten-Konzert rief mich leider am gleichen Abend ins Gewandhaus. Aber ich hörte Möckel am Abend vorher als Partner des Berliner Busch-Quartetts in Regers zweitem Klavierquartett und konnte da sofort feststellen, daß seine klanglich weiche und delikate, rhythmisch feinnervige, kultivierte und technisch untadelig saubere pianistische Kunst die gleiche geblieben ist. — Der junge ♦Walter Rehberg, Schüler seines ausgezeichneten Vaters, des Direktors der Mannheimer Hochschule für Musik Prof. Willy Rehberg, und Eugen d'Alberts, ist kräftiger und gesunder Typus des deutschen Jünglings am Klavier: schweres Arm- und Handspiel, plastisch modellierter Anschlag, wuchtiger und schwerer, ja ein wenig schwerflüssiger Rhythmus. Die Genien der Grazie, Anmut, des klavieristischen Farbensinns und beweglichen Temperaments standen nicht an seiner Wiege; dafür aber schenkten sie diesem prächtigen Talent innere Gesundheit, Intelligenz, Kunstverstand und eine ruhevolle, schwerblütige und versonnene Innerlichkeit. Eine wesentlich den Bahnen Liszts und César Francks folgende Choralfantasie des Schweizers Emil Frey fesselte ungemein durch feine pianistische Reize und bedeutende kontrapunktische Kunst, ermüdete aber schließlich doch durch einen gewissen Mangel an Konzentration und geschlossener Formgestaltung. — ♦Mitja Nikisch stellte zwischen die Sonateneckpfeiler Beethoven (Es, Op. 7) und Liszt (H-Moll) eine interessante im- und expressionistische „Kleine Entente", in der einzig England mit Cyril Scott fehlte: Debussys zarte und vornehme Ballade, Ravels glitzernde virtuose Wassermusik der „Ondine" (Gaspard de la nuit) und das expressionistische Pandämonium der letzten (7.) Sonate des Russen Scriábin: drei erlesene Meisterbeispiele der ausländischen, der unsrigen an Klang, Farbe und Satz überlegenen Klaviermoderne, von der wir gleichwohl wünschen, daß der junge Künstler sie das nächstemal durch deutsche ersetzen möge. Bei Beethoven ward man sich aber darüber klar, daß das im vornehmen Salon erwachsene Pianistentum Nikischs viel mehr Kultur als Natur, mehr äußere Glätte als innere Tiefe, mehr Reflexion als Seele, mehr beherrschte Zurückhaltung als Leidenschaft, mehr zeichnerische Schärfe als blühende Wärme und Intensität der Tongebung enthält. Innerhalb dieses Rahmens feiner Gesellschaftskultur aber berechtigt seine eminente musikalische Beanlagung, sein gesunder Instinkt für Rhythmus und seine plastische formale Gestaltung zu den schönsten Hoffnungen. — Der Schumann-Abend von ♦Luise Gmeiner erquickte durch die von gesundem musikalischen Instinkt für richtige Form- und Sinngliederung getragene einfach-natürliche, poetische und sinnig-frauenhafte Auffassung, ursprüngliches Temperament und eine in Dohnányis und Is. Philipps Meisterschulen herangebildete große, klare und lockere Technik. Der Ton ist in den zarten und mittleren Farben duff und gedeckt, im Forte von gesunder, stählerner Herbheit. Überraschungen durch subjektivistische „durchgeistigte Auffassungen" gibt es nicht; dafür aber einen echten und deutschen Schumann. — ♦Walter Gieseking hat sich in kaum zwei Jahren den Namen eines Meisterspielers der impressionistischen Klaviermoderne gemacht. Wenn er zu aller Betrübnis das hochinteressante moderne Programm seines zweiten Klavierabends in letzter Stunde in das liebe alte klassisch-romantische Normalprogramm „von Bach bis Liszt" umänderte, so hatte das wohl den bestimmenden äußeren Grund, sich einmal der Leipziger Akademie in den üblichen pianistischen Aufgaben vorzustellen. Er hat sie als moderner, durch die tonmalerische Klangpoesie des musikalischen Impressionismus geschulter Pianist, wie zu erwarten war, im wesentlichen nach der klangpoetischen Seite und hier in seiner Weise glänzend gelöst, die ihn in die allererste Reihe der exquisitesten, den Ton in tausend Strahlenbrechungen endlich einmal vom piano aus bildenden Klangfarbenkünstler des Klaviers stellt. — ♦Hans Solty ist der Mechaniker unter unseren Pianisten: nüchtern-hausbacken, ungeistig, innerlich leer, poesie- und temperamentlos. Dem sehr respektablen und vorzüglich durchgebildeten, wenn auch ziemlich robusten und uneleganten Techniker aus Martin Krauses Berliner Meisterschule, dem Bildner eines klaren und runden Klaviertons dagegen wird man volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. So konnte man an reiner virtuoser Spielmusik, wie an Schumanns viel zu selten gehörten, noch sichtlich in der älteren Hummel-Thalbergschen Epoche wurzelnden Abegg-Variationen sogar ein gar artiges Vergnügen haben. — Der junge ♦Felix Hupka, ein Schüler des scharfsinnigen, besonders durch seine Untersuchungen der Bach- und Beethoven-„Apokryphen" bekannt gewordene Wiener Musiktheoretikers Dr. Heinrich Schenker, bedarf bei ungewöhnlich starker, poetisch-romantischer Empfindung und ausgezeichneter musikalischer und intellektueller Veranlagung noch eines strengen pianistischen Lehr- und Zuchtmeisters für die harmonische Lösung seines steten, in unbewußt exaltierter Mimik und Gestik sich umsetzenden Gefühlsüberspannung und für die wirkliche pianistische Durch- und Ausbildung seiner noch nicht konzertreifen Technik und, namentlich im piano, dünnen und substanzlosen Tonbildung. — Der gleichzeitige Klavierabend von ♦Margarete Ansorge und ♦Lotte Kaufmann mit Werken für zwei Klaviere auf dem Leutke-Doppelflügel erfreute durch musikalisch tüchtiges und technisch solides Zusammenspiel ohne persönlicheres Gesicht. Die Gattin Meister Ansorges stellte sich bei dieser Gelegenheit erneut als großzügige Virtuosin kühlen und zeichnerisch scharfen norddeutschen Typs vor. — Ein norddeutscher Akademiker ist auch der an der Berliner Hochschule (Johannes Schulze) gebildete

und von Hamburger Eltern stammende Lehrer am Erfurter Konservatorium •Günther Homann. Er ist ein norddeutsch ernster, innerlicher und schwerblütiger, ja vielleicht ein wenig schwerflüssiger und im forte harter Spieler, ein norddeutsch versonnener Träumer. Der Wille zur Klarheit, Sachlichkeit und Besonnenheit, der zähe Fleiß, der gegenüber dem vorigen Jahre einen unverkennbaren Fortschritt zeitigte, berühren menschlich wie künstlerisch gleich sympathisch. Was noch fehlt: Persönlichkeit, Gestaltungskraft, Temperament, wird sich bei so gediegenen Grundlagen gewiß noch einstellen. — Der junge Balte •Hans v. Schulmann gab in einem dreiteiligen, klug angelegten Überblick über die schließlich dem Wahnsinn entgegentreibende Entwicklung des führenden modernen russischen Klavierpoeten Alexander Scriábin von aristokratischer und individueller Chopin-Nachfolge zum neutönerischen Expressionismus (6., 7. Sonate) Proben eines lyrisch weich und zart gestimmten, im Anschlag feinkultivierten und feinnervigen Pianistentums, dem man freilich für den dramatischen, orgiastisch-exotischen und wild-ironischen Scriábin mehr Größe, thematische Plastik und rhythmische Energie in der Darstellung wünschen möchte. — Ein pianistisches Ereignis des Februar war die Entdeckung des russischen, aus der Schule von Lambrino und Leonid Kreutzer hervorgegangenen Virtuosen •Leonid Kochanski. Der junge Künstler hat eine vielfach unterbrochene, durch den Krieg schwer gehemmte Entwicklung hinter sich. Man merkt das noch an der Unruhe und Nervosität seines Spiels. Das überlange Programm (César Francks „Symphonische Variationen", Richard Strauß' „Burleske", des Finnländer Selim Palmgrens, von Ignaz Friedman vor Jahren ins Leipziger Gewandhaus eingeführtes zweites Klavierkonzert „Der Fluß" und Liszts „Totentanz") wurde physisch tüchtig bewältigt. Der Ton, obschon geistig und klar, ist klein und kühl wie Kristall, die Technik flüssig und locker. •Leonid Kreutzer begleitete mit dem Grotrian-Steinweg-Orchester. Dr. Walter Niemann

PLAUEN I. V. In unserm Musikleben, besonders von seiten der konzertveranstaltenden Vereine, besteht die üble Gewohnheit, die Solisten fast ausschließlich von Berlin her, allenfalls noch von einigen andern bedeutenden Plätzen, wie München, Leipzig, Dresden, Köln zu engagieren. Daß die „Berliner" Künstler recht oft in Berlin überhaupt nicht seßhaft sind, ist zur Genüge bekannt. Wenn es da einem Sänger gelingt, sich von einer minder bedeutenden Provinzstadt aus durchzusetzen, so spricht das für sich. Der in Plauen i. V. ansässige Konzert- und Oratoriensänger, Baritonist Peter Lambertz hat sowohl als Lieder-, wie auch als Oratoriensänger an maßgebenden Plätzen, wie Berlin, Leipzig, Dresden, München und Köln wiederholt schöne künstlerische Erfolge erzielt, die von der gesamten Presse einmütig anerkannt wurden. Die Kritik rühmt insbesondere den dramatisch belebten Vortrag, die volle, warme, weiche Stimme und die musikalische Intelligenz des Künstlers. Lambertz ist geborener Kölner, hat am Kölner Konservatorium studiert und lebt Familienverhältnisse halber in Plauen i. V. w.

RATIBOR (Ob.-Schles.) In den Tagen des Dezembers beging die Singakademie Ratibor die Feier ihres 40jährigen Bestehens und konnte dabei auf eine Zeit strenger, aber erfolgreicher Arbeit im Dienste deutscher Kunst und Kultur auf ferner Warte in bedrängten Orten zurückblicken. Unter den Leitern der im Jahre 1880 gegründeten Chorvereinigung sind deren Gründer Dr. Heinrich Reimann und der bekannte Balladenkomponist Martin Plüddemann besonders zu nennen. Dauernder Dirigentenwechsel und ständige Orchesternöte erschwerten in den ersten Jahren die Arbeit der Singakademie ungemein, trotzdem brachte man „Jahreszeiten" und „Schöpfung", „Elias", „Israel in Ägypten", „Paulus", „Paradies und Peri", „Odysseus", „Jungfrau von Orleans", Mozarts „C-Moll-Messe" und „Requiem" sowie Brahms' „Deutsches Requiem" mehrfach zur Aufführung. Eine Konsolidierung der Verhältnisse brachte Seminar- und Musiklehrer Richard Ottinger (seit 1915 Kgl. Musikdirektor) zustande. Unter seiner Leitung wurden „Messias", Bruchs „Lied von der Glocke", Hegars „Manasse", Liszts „Elisabeth", Mendelssohns „Paulus", als Erstaufführungen in Schlesien sogar das „Requiem" von Verdi und „La vita nuova" von Wolf-Ferrari gesungen. Die Kriegszeit wirkte lähmend auf den Musikbetrieb in der Singakademie, es konnten jedoch Schuberts „As-Dur-Messe" und „Stabat mater" sowie die „Schöpfung" gesungen werden, während draußen der Weltkrieg tobte. Der März 1920 brachte des großen Thomaskantors „Johannespassion" in glanzvoller Aufführung. Zur Feier des 40jährigen Bestehens wurde unter Kgl. •Musikdirektor R. Ottingers Leitung J. S. Bachs „Weihnachtsoratorium" — alle sechs Kantaten mit nur unwesentlichen Streichungen — in prächtiger Durcharbeitung gesungen. Eine zweite Festaufführung bildete die Beethovenfeier, bei der unter Leitung Professor •Dr. Dohrns das Breslauer Philharmonische Orchester die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die Eroica sowie das Klavierkonzert G-Dur mit •Kurt Schubert-Berlin als Klaviersolist zur Aufführung brachte. L. Jüngst

ROSTOCK I. M. Unser Konzertleben hielt sich auch in diesem Winter auf gewohnter Höhe. Es stand naturgemäß im Zeichen Beethovens. Eine Morgenfeier im Stadttheater gab mit der „Eroica" den Auftakt, dann folgten im ersten großen Orchesterkonzert die „Erste" und „Fünfte", die zweite Veranstaltung des Konzertvereins fügte ihnen die „Vierte", ein weiterer Abend die „Achte" hinzu, endlich brachten Orchester-Musikverein von 1865 und Singakademie im Neujahrskonzert vereint, die „Neunte" mit dem Schlußchor heraus. Von den Klassikern und Romantikern kamen außerdem mit größeren Tongemälden zu Wort: Bach mit dem 6. Brandenburgischen Konzert F-Dur, Haydn mit der Es-Dur-Sinfonie (mit dem Paukenwirbel), Mozart mit der G-Moll-Sinfonie, Weber und Schumann mit verschiedenen Werken. Wagner waren zwei Abende gewidmet. Unter den Modernen waren Liszt (Faust-Sinfonie) und Rimsky-Korsakoff mit der hier noch nicht gehörten, eigenartig farbenprächtigen sinfonischen Dichtung „Scheherazade" vertreten. In allen Leistungen prägte sich das solide Können unserer Musiker sowie die exakte, plastische, liebevoll nachschaffende Interpretation unseres bewährten •Musikdirektors Heinrich Schulz aus. Bei der Faust-Sinfonie hatte •Siegm. v. Hausegger als Gastdirigent des Konzertvereins die Leitung, er führte daneben eine eigene neuere Schöpfung aus dem Jahre 1917: „Die Aufklänge", sinfonische Variationen über ein Kinderlied, auf. Es ist ein einsätziges Werk, ein musikalisches Stimmungsbild, in dem sehnsüchtig-traumhaft die Kinderzeit heraufdämmert. Mit Begeisterung setzte sich die Singakademie für Hugo Kauns großes modernes Chorwerk „Mutter Erde" ein, das von Jung-Haralds Weltfahrt und Glücksuchertum erzählt. •Ludwig Heß als Königssohn gab dabei Proben seiner erlesenen Gesangeskunst. — Mehr als sonst wurde die Kammermusik gepflegt. Aus den vortrefflichen Solisten unseres Orchesters: •Ashauer, •Schlenger, •Pistor, •Brückner hat sich ein Quartett gebildet, an dessen Darbietungen (Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert) man sich wahrhaft erquicken und erbauen konnte, leider finden sie aber noch nicht die genügende Beachtung. Die Hauptstütze ist Konzertmeister Ashauer, der erst seit kurzem hier wirkt und bereits eine

Berufung an das Landestheater in Braunschweig ablehnte. Er erwies seine eminente künstlerische Befähigung besonders durch die Wiedergabe von Mozarts Violinkonzert in A-Dur, während Brückner mit einem Cellokonzert von Boccherini echten Musiksinn bekundete. Gute Kammerkunst boten auch die •Geschwister Erna und Elsa Raabe. Lebhaften Beifall errang wieder die feingeschliffene Geigenkunst unseres Landsmannes •Prof. Gustav Havemann (mit Erwin Parlow als Begleiter), und auch die reifen Gaben, die •Luise Gmeiner am Flügel spendete, vor allem Beethovens schwierige C-Moll-Variationen und seine riesenhafte B-Dur-Hammerklaviersonate wurden freudig bejubelt. •Frau Fromm-Michaelis (Hamburg) spielte technisch ausgezeichnet Beethovens G-Dur-Klavierkonzert. Neben den Sternen der Berliner Staatsoper •Heinrich Schlusnus, •Erna Denera gaben •Schmieter (Wien), •Gebhard (Hamburg), •P. Maria Witte, •Grete Sprenger-Lemcke u. a. mehr oder weniger gelungene Liederabende, •W. Sommermeyer einen Balladenabend und •Niels Sörensen einen seiner beliebten Lautenabende. Für wertvolle Kirchenmusik sorgte der •Organist Jahn. Sehr verdienstvoll sind die von der Freien Jugendorganisation eingerichteten Volkskonzerte, meist mit vorangehenden einführenden Vorträgen. Anläßlich seiner 75jährigen Jubelfeier trat der Bürgersängerkranz mit einigen gut einstudierten Männerchören hervor.

Dr. Gustav Struck

Neuerscheinungen

Förster, Carl, „Künstlers Erdenwallen". Roman. Leipzig, Xenien-Verlag.

Der Oberschlesier. (Wochenschrift für Kultur, Politik und Wirtschaft.) 10. Sondernummer: Musik in Oberschlesien. II. Oppeln, 1921.

Im Stadttheater Basel gelangte die neue Oper „Peter Sukoff" von Olga Wohlbrück, Musik von Waldemar Wendland, zur Uraufführung.

Der Tonkünstlerverein hat mit Erfolg Baritongesänge (mit Harfe und Streichinstrumenten) des Dresdener Komponisten Felix Gotthelf zur Uraufführung gebracht. Von diesen lyrischen Schwärmereien hob sich ein Klaviertrio des in Berlin lebenden litauischen Tondichters Max Laurischkus mit seinen teils elegischen, teils fröhlichen Stimmungen wirkungsvoll ab. An einem anderen Abend hörte man erstmalig Heinrich G. Norens neues Divertimento (Werk 42) für zwei Violinen und Klavier, eine besonders rhythmisch, aber auch melodisch interessante Arbeit.

Wintzer, Richard, hat ein abendfüllendes, musikalisches Bühnenwerk in drei Aufzügen und einem Vorspiel „Salas y Gomez" vollendet. Der Komponist, der besonders durch seine Lieder und die Oper „Marienkind" bekannt geworden ist, hat den Stoff des gleichnamigen Gedichts von Adalbert von Chamisso als Grundlage für sein Werk benutzt und eine völlig neue Handlung dazu erfunden.

Das Gothaer Landestheater erwarb soeben zur Uraufführung noch in dieser Spielzeit drei musikalische Einakter des thüringischen Volkskomponisten Friedrich Albert Köhler, Gera. Die Werke betiteln sich: „Dichters Erwachen", Text von H. Ricke †, „Die Engelapotheke", eine heitere Pantomime, Text von Dr. Krühe, München, und „Der Vetter auf Besuch", Text von Wilhelm Busch.

In Wien brachte Helene Lampl-Eibenschütz die „Symphonischen Variationen", Op. 9, von Wilhelm Groß zur Uraufführung.

Mit der Uraufführung von Werken Wolfenbütteler Komponisten des 17. Jahrhunderts hat sich der Universitätsbund in Göttingen neuerlich ein Verdienst um die Musikgeschichte erworben. Zwei Sonaten von Joh. Rosenmüller (1620—1684), ein „Morgenlied" und ein mit Instrumentalritornell begleitetes Stück aus den „Tugend- und Scherzliedern" von 1657 von Joh. Jakob Loewe, der Orchestergesang „Jauchzet Gott alle Lande" von Joh. Jul. Weiland, und der Passionsgesang „Ihr Menschenkinder, laßt uns gehen" von Martin Colerus, wurden von dem braunschweigischen Musikdirektor Ferdinand Saffe ausgegraben und unter Leitung von •Dr. O. Hagen zum ersten Male zu Gehör gebracht.

Das Streichquartett Cis-Moll Nr. 2 von E. N. v. Reznicek erlebte im 5. Kammermusikabend des Klingler-Quartetts in der Berliner Singakademie seine Uraufführung.

In Neuenburg (Schweiz) brachte der Geiger •Emile Chaumont ein Hochzeitslied „Epithalame" für drei Violinen von Jos. Jürgens aus dem Manuskript zur Erstaufführung.

Das VII. Philharmonische Konzert in Leipzig brachte zwei Erstaufführungen: A-Dur-Sinfonie von Hermann Zilcher und „Totentanz" von Georg Kiessig.

Siegmund v. Hauseggers Natur-Sinfonie hat in Bremen bei einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter des Komponisten Leitung außerordentlich starken Eindruck gemacht.

Im Konzertverein in Gotha ist kürzlich unter Leitung von Hans Trinius die Sinfonie in D-Moll von Robert Heger aufgeführt worden. Das interessante Werk hatte großen Erfolg. Mit starkem Beifall wurde auch das Violinkonzert in D-Dur von E. Bohnke aufgenommen, das unter Leitung des Komponisten mit Frau Lilli Bohnke als Solistin in Gotha seine Uraufführung erlebte. Das Werk gehört wohl zu den besten der modernen Violinliteratur.

„Der Geiger von Gmünd" als Oper. Im schwäbischen Gmünd spielte sich nach uralter Sage einst das Wunder ab, daß das kirchliche Bildwerk der heiligen Cäcilia durch das inbrünstige Spiel eines armen Geigers Leben gewann und dem bekümmerten Spielmann zum Lohne und zum Troste einen goldenen Schuh darreichte. Und als das Geigerlein dann in den Verdacht kam, den kostbaren Schuh geraubt zu haben und deshalb zum Tode verurteilt und zum Galgen geschleppt wurde, da gab die Heilige dem zu Unrecht Beschuldigten, der um ihre Hilfe flehte, vor allem Volk noch ihren zweiten Goldschuh, rettete ihm das Leben und brachte ihn zu hohen Ehren. Walter Lutz hat die Sage in Gemeinschaft mit dem Stuttgarter Komponisten Alexander Presuhn zu einer sinnigen Volksoper benutzt. Presuhn schuf zu den szenischen Vorgängen eine sehr ansprechende, echt volkstümliche Musik, die Stellen von lieblichster Melodik und ergreifendster Innigkeit enthält. Das Publikum bereitete der Neuheit bei der Uraufführung einen ungemein herzlichen Empfang.

Besprechungen

Aus der vorliegenden neueren Chormusik für gemischten Chor sind das Wertvollste die drei Motetten von Willy Jaeger (Verlag Oppenheimer, Hameln). Tüchtiges Können paaren sich mit feiner Empfindung, so daß gut disziplinierte Sänger mit Stücken wie Nr. 1 „In der Welt habt ihr Angst" tiefe Wirkungen auslösen werden.

Für kleinere Chöre, die den polyphonen Satz weniger pflegen können, empfehlen wir Ulrich Grunmachs Drei geistliche Lieder op. 4 (Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg), gute gediegene Chorlyrik. Auf Nr. 2 „O Jesu Christ, wir warten dein", mit feiner Imitation zwischen Sopran und Tenor, sei besonders hingewiesen.

Hierzu gesellt sich K. Bock op. 19 „Laß fahren deine Sorgen" (Pianohaus Max Redlich, Chemnitz, Reitbahnstr.), eine schlichte, dabei sehr geschickt aufgebaute und prächtig gesteigerte Komposition, die sich für den Silvester-Gottesdienst außerordentlich glücklich verwenden lassen dürfte.

Joh. Seb. Bachs Kantate Nr. 71 „Gott ist mein König", Klavierauszug von Otto Schroeder (Breitkopf & Härtel). Alle modernen Werke gebe ich für einen solchen Bach hin, der in dieser Bearbeitung bei den jetzigen Zeiten mit ihren unerschwinglichen Auslagen für Orchester sich mit der Orgel von jedem größeren gutgeschulten Chor aufführen läßt.

Endlich als Glanz- und Gipfelpunkt in der Bewertung die „Deutsche Passion", eine geistliche Rhapsodie für Altsolo, gemischten Chor, kleines Orchester und Orgel (Ausgabe B: für Altsolo, gemischten Chor und Orgel), von Paul Gerhardt op. 24. (Verlag Kahnt, Leipzig.) Das Werk überragt turmhoch die meisten Neuheiten der gemischtchorischen Literatur. Tiefe des Gefühls, starkes inneres Erleben, kongeniale Gestaltungskraft, modernes Ausdrucksvermögen beweisen immer wieder, daß Paul Gerhardt einer unserer bedeutendsten kirchlichen Tonsetzer ist. Der prachtvolle Text, der sich überaus packend an die Seele des deutschen Volkes in seiner jetzigen Not wendet, stammt von Hermann Gocht. Das Werk bietet allen Chören, die sich auch einmal an etwas schwierigere Chormusik heranwagen wollen, eine glänzende Gelegenheit, sich und den Zuhörern tiefste Ergriffenheit zu ersingen. B.

Gustav Moritz, Deutsche Hymne für Sopranstimme mit Klavier. Verlag Gustav Moritz, Halle a. S. Der Dichterkomponist hat in dem kraftvollen Volksgesang treudeutschen Inhalts den Stil des deutschen Volksliedes gut getroffen. Schlichte Harmonik in gutem Satz unterstützt die leicht ins Ohr gehende und dem Text angepaßte Melodie. Dem Hymnus, der mit Massenwirkung rechnet und außer vorliegender Ausgabe auch für Männerchor, gemischten Chor, Orchester, sowie für Orgel oder Harmonium erschien, ist in der Jetztzeit weite Verbreitung zu wünschen. G.

Rheinische Musik- und Theater-Zeitung. XII. Jahrg. 1921. Nr. 9/10.

Offene Frage
an Herrn Dr. Hermann Grabner-Heidelberg.

Sehr geehrter Herr!

In Nr. 4 des zweiten Jahrgangs der Zeitschrift Melos, die dem Fortschritt um jeden Preis gewidmet ist, befindet sich eine Notenbeilage, zwei Violinstücke, die Ihrer Feder entstammen sollen. Wer frühere Arbeiten von Ihnen kennt, für den gibt es nur eine Möglichkeit. Sie wollten die Herren vom unentwegten Fortschritt im Reich des Atonalen mit diesem musikalischen Unfug ad absurdum führen. Jene wiederum dachten: Mag sich das Publikum blamieren und der Autor dazu, die Welt steht sowieso im Zeichen des permanenten Karnevals. Denn so töricht sind Musiker vom Schlage Scherchens nicht, daß sie Ihre Absicht nicht gemerkt hätten. Da sagt man sich aber doch: Es fehlt uns dauernd an Geld, um gute Musik zu vervielfältigen und unter das Volk zu bringen; gar manche Arbeit ernster Künstler — irre ich nicht, auch solche von Ihnen, Herr Grabner — bleiben aus Mangel an Mitteln ungedruckt. Auf demselben Papier konnte mit denselben Kosten vielleicht ein echtes Kunstwerk verbreitet werden. „Was soll also diese Vergeudung?" Unser armes Volk braucht Brot, nicht Steine, braucht seelische Bereicherung, nicht Zynismus. Mit Ihren Scherzen machen Sie am Ende nur einzelne Gutgläubige — und dies sind nicht die schlechtesten Freunde der Schaffenden — unsicher und kopfscheu. Nicht unfruchtbare Ironie, sondern positive Werte erwartet man von allen wahren Künstlern, erwartete man bislang auch von Ihnen, Herr Doktor!

Köln, den 5. März 1921.

Ihr ergebener

G. Tischer.

Notizen

Augsburg. Einen bemerkenswerten Haydn-Fund hat, wie uns aus Augsburg geschrieben wird, der Archivrat Dr. Diemand aus Wallerstein gemacht: drei bisher unbekannte Sinfonien des Meisters, die er dem ehemals souveränen Hofe von Wallerstein überlassen hat. Die Uraufführung der drei Sinfonien, welche der Fürst im alleinigen Eigentumsrecht besaß, fand im Oktober 1789 statt. Der Erfolg war herrlich und vermittelte die tiefsten Eindrücke. Die klingende Anerkennung und Dankbarkeit des Fürsten äußerte sich Haydn gegenüber in der Überreichung einer 34 Dukaten schweren goldenen Tabatiere mit inhaltlich 50 Dukaten Honorar.

Berlin. Professor Gustav Kulenkampff, lange Jahre erster Vorsitzender des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, ist im Alter von 71 Jahren in Berlin gestorben.

Dortmund. Der langjährige Führer des hiesigen Musikvereins, Prof. Jul. Janssen, legt nach einer Meldung der Dortmunder Zeitung zum Schluß der laufenden Konzertzeit sein Amt freiwillig nieder. Der verdienstvolle Dirigent läßt sich dabei von dem selbstlosen Wunsch leiten, beizeiten einer jüngern Kraft Platz zu machen.

Dortmund. In Erinnerung an den verstorbenen Musikschriftsteller Dr. Karl Storck errichtete Musikdirektor Holtschneider 2 Freistellen am Westfälischen Musik-Seminar unter dem Namen „Storck-Stiftung".

Der 5. Westdeutsche Fortbildungskursus für Musiklehrer, besonders für Schulgesanglehrer, unter Leitung des Musikdirektors C. Holtschneider, findet vom 4. bis 9. April statt. Anfragen beantwortet die Geschäftsstelle, Balkenstr. 34.

Elberfeld. In das Musikleben des Wuppertals hat der Tod eine schmerzliche Lücke gerissen: Professor Dr. Hans Haym ist am 15. Februar einem schweren Nierenleiden erlegen. Die Stadt Elberfeld verliert in

dem Verblichenen ihren langjährigen musikalischen Berater, und insbesondere betrauert die Elberfelder Konzertgesellschaft, mit der sein künstlerisches Schaffen seit mehr denn dreißig Jahren aufs innigste verwachsen war, den Verlust ihres musikalischen Führers, der eine zielbewußte Persönlichkeit und zugleich einen auf vielseitigen Gebieten kenntnisreichen Menschen darstellte.

Erfurt. 10jährige Jubiläumsfeier des Thüringer Landes-Konservatoriums zu Erfurt. Unter großer Beteiligung der Lehrer, Schüler, Freunde und Gönner des Instituts sowie der staatlichen und städtischen Behörden nahm die Feier des 10jährigen Bestehens des von •Walter Hansmann gegründeten und seither erfolgreich geleiteten Konservatoriums einen glänzenden Verlauf. Den Höhepunkt bildete ein von Professor Dr. Arthur Nikisch, dem Ehrenstudiendirektor des Instituts, dirigiertes Orchesterkonzert; das Orchester setzte sich zusammen aus dem Konservatoriums-Schülerorchester, Mitgliedern des Gewandhausorchesters, dem Erfurter Stadttheaterorchester und vielen jetzigen wie früheren Schülern Hansmanns, und erzielte eine begeistert aufgenommene Wiedergabe, u. a. der Schubertschen unvollendeten Sinfonie, des Freischütz- und des Meistersinger-Vorspiels. Konzertmeister Schachtebeck, Leipzig, aus Hansmanns Violin-Meisterklasse hervorgegangen, spielte Mozarts Es-Dur-Violinkonzert mit großem Erfolg. — Am Thüringer Landes-Konservatorium, das im Januar 1911 gegründet wurde, studierten seither insgesamt 1181 Schüler. Hiervon entfallen auf Erfurt und die nächste Umgebung 977, auf 86 andere Städte 204 Schüler. Das Konservatorium veranstaltete 114 Konzerte, darunter 35, deren Reinertrag wohltätigen Zwecken zugeführt wurde, 49 musikwissenschaftliche Vorträge und 85 Schüler-Vortragsabende mit 465 Leistungen.

Erlangen. Das 200jährige Bestehen des Stadttheaters ist mit einer Festvorstellung von Mozarts „Così fan tutte" durch das Personal des Nürnberger Stadttheaters gefeiert worden.

Hannover. Dem Flötisten Johann Joachim Quantz (1697—1773), der am Hofe Friedrichs des Großen gewirkt hat, soll nun in seinem Heimatsort Oberscheden im Kreise Münden (Hannover) ein Denkmal errichtet werden.

Kopenhagen. Der Dresdener Opernchor, der sich zur Zeit auf einer Konzertreise in Kopenhagen befindet, erzielte, wie uns von dort gemeldet wird, mit seinen bisherigen Aufführungen glänzende Erfolge.

München. Dr. Friedrich Reisch, Kapellmeister am Münchner Staatstheater, ist im 40. Lebensjahr gestorben. Er kam Oktober 1919 von Rostock an die Münchner Oper. Reisch galt als ein fein empfindender Musiker, der auch mit einigen Kammermusikwerken hervorgetreten ist.

München. Kammervirtuos •Ludwig Jaeger ist als Lehrer für Kontrabaß an die Akademie der Tonkunst berufen worden.

Wien. •Wilhelm Grümmer wurde von der Weingartner-Gesellschaft in Wien wiederum als leitender Dirigent an die dortige Volksoper berufen.

*

Beethoven und die Tschechen

Beim Wiener Bürgermeister ist dieser Tage ein Brief von der Musikakademie in Tokio eingelaufen, in dem mit Worten tiefster Huldigung über ein Festkonzert zum 150. Geburtstage Beethovens berichtet und ein beiliegender Betrag zu einem Blumenopfer auf des Meisters Grab bestimmt wird. Das Programm des Konzertes dürfte manchen interessieren: Ouvertüre zu „Egmont"; Lieder: „Die Trommeln gerühret" und „Freudvoll und Leidvoll" (gesungen von Frl. Y. Nagasaka); Orchesterstück aus der „Eroika"; Klavierkonzert in C-Moll mit Orchesterbegleitung (am Klavier Frl. Ogura); „Elegischer Gesang für gemischten Chor und Streichorchester" Op. 118. Dirigent: Herr Gustav Kron. Der Brief ist unterzeichnet von den Herren H. Tamura, K. Konetzune, H. Endo, R. Ugono und P. Otayaki. —

Szenenwechsel. Aus Hohenfurt im Böhmerwalde wird den Wiener Blättern berichtet: „Im hiesigen ‚Herrenhause' fand eine tschechische Unterhaltung statt, zu der die wenigen Tschechen aus der näheren und weiteren Umgebung aufgeboten wurden. Das Fest erreichte seinen Höhepunkt, als unter stürmischem Jubel aller Festteilnehmer die Büsten Beethovens und Mozarts von den Wänden gerissen und zertrümmert wurden."

*

SCHRIFTLEITUNGS-VERMERK

Die Abonnenten, welche die Hefte vom Verlag direkt beziehen und vierteljährlich bezahlen, wollen den Abonnementsbetrag für das II. Vierteljahr 1921 (April-Juni) einschl. der Postüberweisungsgebühren von Mark 9.— auf unser Postscheckkonto Steingräber-Verlag Leipzig 51534 bis spätestens 28. März einzahlen. Im Voraus bezahlte Halb- oder Ganzjahresabonnements kommen natürlich nicht in Frage. Die nicht eingehenden Abonnementsbeträge werden am 1. April 1921 durch Nachnahmekarte (M. 9.75) eingezogen / Wir bitten für die Einlösung Vorsorge tragen zu wollen, damit unnötige Kosten vermieden werden. / Bei dieser Gelegenheit verweisen wir auch auf die Briefkastennotiz in Heft 3, Seite 71.

*

Unter den uns zu Besprechungszwecken zugehenden Werken befinden sich häufig auch solche, denen druckfertige Besprechungen beigefügt sind. Wir machen darauf aufmerksam, daß wir **Waschzettel** zurückweisen. Wir geben alle uns zur Besprechung eingesandten Werke bewährten Fachleuten, deren Persönlichkeit für eine streng objektive Beurteilung bürgt.

*

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Drei Masken-Verlag, München, bei.

Die Rücksendung vergriffener Hefte (siehe Aufruf Heft 4), war unzureichend, wir mußten daher nachdrucken lassen und bitten nun von weiteren Zusendungen abzusehen.

*

EINBANDDECKE

Nr. 1 mit Leinenrücken und Goldpressungen nur M. 8.— (Porto extra —.80)

Nr. 3a in Java-Kunst-Luxus-Ausführung nur M. 12.— (Porto extra —.80)

*

SAMMELMAPPE

(mit Bändern)

Nr. 2 mit Leinenrücken und Goldpressungen nur M. 8.— (Porto extra —.80)

Nr. 3b in Java-Kunst-Luxus-Ausführung nur M. 12.— (Porto extra —.80)

*

Berichtigung: In dem Vermerk des Heft 5, die Robert-Schumann-Stiftung betreffend, muß der letzte Satz selbstverständlich wie folgt heißen: Über eingehende Gelder wird erst nach Abschluß der Satzungen verfügt werden.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

Lose Beilage der Zeitschrift für Musik. Wir beabsichtigen der Zeitschrift für Musik von Zeit zu Zeit eine Beilage zu geben, in die wir allerhand kleine Beiträge so über Konzert- und Theaterwesen, dann Notizen, Besprechungen, Bücheranzeigen und manches andere, was bisher infolge Raummangels zurückgestellt oder abgelehnt werden mußte, aufnehmen wollen. Desgleichen sollen in diesen zwanglos folgenden Beilagen auch Beiträge nicht ständiger Mitarbeiter und Nachrichten aus dem Leserkreis unserer Zeitschrift erscheinen. Wir hoffen, daß diese Erweiterung uns ermöglichen wird, alle unsere Freunde, insbesondere also auch diejenigen zufriedenzustellen, die sich infolge Nichterscheinens eingesandter Beiträge zurückgesetzt fühlten. Die erste Beilage wird voraussichtlich im April erscheinen.

Der Herausgeber.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 7 — *Leipzig, Freitag, den 1. April* — 1. Aprilheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1732 J. Haydn* / 1866 F. B. Busoni* / **2.** 1803 Franz Lachner* / **3.** 1897 J. Brahms† / **5.** 1784 L. Spohr* / **6.** 1660 J. Kuhnau* / 1815 Robert Volkmann* / **8.** 1533 Claudio Merulo* / 1848 G. Donizetti† / 1848 L. Adam† / 1870 Ch. A. de Beriot† / **9.** 1874 J. Bittner* / 1879 E. Fr. Richter† / **10.** 1864 E. d'Albert* / **12.** 1684 N. Amati† / 1692 G. Tartini* / 1844 F. Kullak* / 1880 H. Wieniawski† / **13.** 1830 Ed. Lassen* / 1894 Ph. Spitta† / **14.** 1759 G. Fr. Händel† / **15.** 1688 J. F. Fasch*

Die Kultur-Abgabe

Von Dr. Georg Göhler [1]

Zu den Menschen, die durch die Segnungen der Revolution in besonders schwere Notlage geraten sind, gehören die schaffenden Künstler auf allen Gebieten der Kunst. Begreiflicherweise ist deshalb der Gedanke, ihnen durch die sogenannte „Kulturabgabe" nach dem Muster des französischen „domaine public payant" zu helfen, sehr begeistert aufgenommen worden.

Trotzdem sollten gerade die schaffenden Künstler die Angelegenheit sehr reiflich erwägen und vor allen Dingen nicht besinnungslos einem Vorschlage zujauchzen, der jetzt in der Presse stark angepriesen wird.

Ursprünglich war die Kulturabgabe so gedacht, daß vom Absatz aller verlagsfreien Werke eine Abgabe entrichtet werden sollte, mit deren Erträgnis die Notlage der schaffenden Künstler auf allen Gebieten gelindert, insbesondere die Veröffentlichung und Verbreitung ihrer Werke ermöglicht würde.

Die größten Opfer für diese Kulturabgabe hätten demnach alle die Verleger zu tragen, die besonders viele verlagsfreie Werke herausgeben. Zu diesen Opfern haben sich der Vorstand des Musikalien-Verleger-Vereins und die maßgebenden Herausgeber gemeinfreier Musikwerke bereit erklärt. Das muß vor allen Dingen betont werden. Die Sache wäre zweifellos ihren guten Weg gegangen und hätte ohne Gefährdung der deutschen Kunstpflege Segen gestiftet, wenn nicht — Herr Hofrat Dr. Rösch sich der Sache angenommen hätte!

Ich brauche denjenigen Lesern, die die Kämpfe um die Aufführungsrechte mitgemacht haben, nicht zu sagen, daß die Art, wie Herr Hofrat Rösch sich und seine Absichten diktatorisch durchzusetzen beliebt, das deutsche Musikleben der letzten beiden Jahrzehnte bereits unheilvoll genug beeinflußt hat. Es war mir, der ich von Anfang an diese Art Kunstpolitik aufs schärfste bekämpft habe, stets eine Genugtuung, wenn ich von den Mitgliedern seiner „Genossenschaft", die ohne jedes Mitbestimmungsrecht, ja einst sogar nur als Zuhörer (!) an den Versammlungen teilnehmen durften, Klagen über diese Zwangsanstalt hörte. Und noch jüngst bedauerte mir gegenüber im Auslande ein völlig neutraler Fachmann, daß die Einigungsbestrebungen der Aufführungsgesellschaften nur am Widerstande des Herrn Hofrat Rösch gescheitert seien.

Es ist nicht verwunderlich, daß gerade er, um seine Machtstellung zu erweitern, sich der Angelegenheit der Kulturabgabe mit besonderem Eifer bemächtigte.

Er hat für den Reichswirtschaftsrat eine Denkschrift ausgearbeitet, die zwar bezeichnenderweise nicht zu bekommen ist, aber nach dem, was die wohl vorbereitete Presse daraus mitzuteilen vermag, „echtester Rösch" ist.

Zunächst muß ganz allgemein gesagt werden, daß in einer solchen großen Sache Brauchbares nur erreicht werden kann, wenn alle Teile, die Kunstschöpfer, die Verleger und Sortimenter, einig und guten Willens sind, eine vorhandene Notlage zu beseitigen.

[1] Dieser Aufsatz erschien am 15. März 1921 in der Berliner „Täglichen Rundschau"

Das ist ausgeschlossen, sobald Herr Hofrat Rösch sich in die Sache mischt oder gar die erste Geige spielt! Das müßten sich Reichswirtschaftsrat und späterhin Reichstag und Reichsrat zu allererst klar machen.

Herr Hofrat Rösch ist, da er seinerzeit in dem bis zum Reichsgericht durchgeführten Prozesse gegen die überwiegende Mehrzahl der deutschen Musikverleger eine schwere Niederlage erlitten hat und seine Oberherrschaft über das ganze deutsche Musikleben dadurch unmöglich gemacht worden ist, der erbittertste Gegner des deutschen Musikverlages, dem er auch jetzt wieder vorwirft, daß er völlig „versagt" habe.

Daß dadurch, daß dieser Mann die ganze Sache nach seinem Kopfe machen soll, ein gedeihliches Arbeiten von vornherein unmöglich ist, sollten sich auch diejenigen sagen, die über Herrn Hofrat Rösch anderer Ansicht sind als ich. Ich würde es ihnen auch nicht übelnehmen, wenn sie es ablehnten, daß ich bestimmen soll, wieviel Steuern Richard Strauß zu bezahlen habe.

Aber ganz abgesehen davon, daß jeder, der die Verhältnisse kennt, dem beistimmen mußte, daß Herrn Hofrat Röschs Urteil bei einer solchen das gesamte Kunstleben des Volkes angehenden Frage von vornherein als völlig befangen abgelehnt werden müßte, ist manches, was aus seiner Denkschrift bekannt geworden ist, so unglaublich und hat mit dem Zwecke der Kulturabgabe so gar nichts zu tun, daß der Widerspruch dagegen gar nicht laut genug erhoben werden kann.

Nach der Denkschrift soll nicht etwa nur von den verlagsfreien Werken eine Abgabe erhoben werden. Nein, bei jedem Verleger soll gleich auf alles, was er veröffentlicht und absetzt, eine Abgabe von 10% des Ladenpreises (!) erhoben werden, auf alles, „von der Bibel bis zur Frau ohne Schatten, und was noch in ihrem Schoße ruht," wie jemand witzig bemerkte. Der Verleger soll großmütig die Erlaubnis erhalten, die 10% auf den Ladenpreis draufzuschlagen. Weiß Herr Rösch, was jetzt Ladenpreis ist? Weiß er, daß die Verleger trotz der viel höheren Steigerung aller Kosten bisher auf den Friedenspreis höchstens 250% aufgeschlagen und es abgelehnt haben, durch weitere Steigerung des Zuschlages vielleicht den Kaufpreis zu erhöhen, weil sie sich selbst und den Schöpfer des Werkes durch den dann unbedingt eintretenden starken Rückgang des Absatzes nicht schädigen wollten? Hat Herr Rösch eine Ahnung davon, daß wegen der hohen Musikalienpreise schon jetzt der Verkauf ernster Musik lebender Komponisten sehr zurückgeht, daß weit über die Hälfte von allem, was die Sortimenter umsetzen, Ware ist, die mit Kunst nichts zu tun hat?

Wenn sein Vorschlag durchginge, dann könnten sich die Musiker, die ernste Kunstwerke schaffen, aber nicht Mode sind, bei Herrn Hofrat Rösch dafür bedanken, daß durch den Aufschlag von 10% auf den Ladenpreis der Verkauf ihrer Werke so schön gelitten hat!

Der ganze Plan kommt einzig und allein denen zugute, die zu ihren Lebzeiten so beliebt beim Publikum sind und solche Schlager schreiben, daß sie trotz der Verteuerung gekauft werden. Und diesen Leuten, die an sich schon glänzende Einnahmen haben, sollen nach dem Plan der Denkschrift die 10% voll und ganz ausgezahlt werden! Was hat das mit Kulturabgabe zu tun? Müßte der Erfinder eines solchen Vorschlages nicht ohne weiteres für den Reichswirtschaftsrat usw. als „Sachverständiger" erledigt sein? Er wird's leider nicht, denn da er ein sehr mächtiger Mann ist, wagt, was an Musikernachwuchs herumläuft oder als gereiftere Generation immerhin es mit niemand verderben möchte, nicht, das Kind beim rechten Namen zu nennen. Denn man könnte doch vielleicht auch einmal so gangbare Werke schreiben, daß sich der Extraprofit von 10% lohnte! Ja, wenn der Geschäftsgeist nicht so hübsch großgezogen wäre! Wenn die Leute nicht bei ihrem sogenannten „Schaffen" — fast so mißbrauchtes Wort wie „Genialität"! — nicht immer gleich an die Tantiemen dächten! Wenn es noch Künstlergeist in Deutschland gäbe!

Würde ein einziger wirklich Notleidender von diesen 10% einen Nutzen haben? Wieviel hätten Hugo Wolf und Anton Bruckner dann ausgezahlt bekommen? Was wurde von ihnen bei Lebzeiten gekauft?! Und was bekämen statt dessen Richard Strauß, Walter Kollo, Sudermann und die Courts-Mahler? Brauchen wir, damit deren Einnahmen wachsen, sämtliche Preise um 10% zu erhöhen und soundso vielen Ringenden den bescheidenen Absatz, den sie bei ernsten Kunstfreunden gefunden haben, noch zu erschweren?

Hat Herr Hofrat Rösch noch nichts von Schiebermusik und Kriegsgewinnerlektüre gehört? Weiß er nicht, daß diejenigen Leute, die gute neue Musik kaufen möchten, kein Geld haben, und daß diejenigen, die reich geworden sind, nur Schlager und Modeware verlangen? Ich höre den Einwand, daß denen, die an diesem unvermuteten „Revolutionskulturgewinn", den ihnen der reizende Vorschlag der 10% sicherte, keinen Teil haben können, durch die 10% geholfen werden soll, die von den verlagsfreien Werken abfallen. Aus der „allgemeinen Kulturkasse", die daraus gefüllt werden wird, sollen nun wertvolle Werke gedruckt und verbreitet, ja sogar aufgeführt werden.

Und wer übernimmt die Auswahl? Der Allgemeine deutsche Musikverein? Ein Schriftstellerverband? Eine Kunstgenossenschaft oder Sezession? Und was wird mit den Werken derer, die mit solchen Verbänden auf Gegenseitigkeit nichts

zu tun haben wollen? Wird die Kasse nicht in soundso vielen Fällen eine Kasse zur Kultur der Korruption werden müssen? Nicht etwa, weil das die Erfinder und Verwalter wollen, sondern weil immer und unweigerlich, wenn es sich um Massen handelt, minderwertige Motive mitspielen und Vetternwirtschaft eintreten muß!

Auch mit einer Kulturabgabe macht man die Menschen nicht anders, als sie sind, denn drei Vierteile derer, die sich Künstler nennen, haben keine Spur Künstlertum in sich, am allerwenigsten in der Zeit des Schiebertums! Die allergrößten Künstler, um derentwillen man schließlich nur das Recht hätte, so etwas „Kulturabgabe" zu nennen, haben niemals so sehr den zeitlichen Lohn ihrer Tätigkeit als den Ewigkeitswert ihrer Werke bedacht; sie haben geschaffen und sind gewachsen im Überwinden der äußeren Widerstände.

Man denke sich einen Franz Schubert, einen Schiller bei Herrn Hofrat Rösch „vorsprechen" wegen Unterstützung aus der „Kulturkasse"!

Der Gedanke der Kulturabgabe muß ganz anders aufgefaßt werden, wenn er für die Kunst Segen bringen soll. Die stärksten Sicherheiten müssen geschaffen werden, daß das, was (selbstverständlich nur aus der Abgabe von den gemeinfreien Werken) jährlich einkommt, in jeder einzelnen Kunst nur so verwandt wird, daß ohne Ansehen der Partei und Person nur der Kunst gedient und nur von denen, die ihr recht dienen, wirkliche Notlage abgewendet wird.

Man vergesse auch hier nicht, daß aus der überwiegenden Mehrzahl aller Stipendiaten nichts Bedeutendes wird, und daß noch immer diejenigen, die der Geist trieb, sich durch alle Widrigkeiten durchgerungen haben und gerade in diesen Kämpfen groß und stark und Führer geworden sind! Gar nicht zu reden davon, daß man keiner Kunst und keinem Volke mit Geld aufhilft, sondern mit sittlicher Erneuerung! Dafür aber ist kein Reichswirtschaftsrat oder Reichstag zuständig!

Die Rolle der Vortragsbezeichnung in der modernen Musik

Von Dr. jur. phil. mus. H. R. Fleischmann / Wien

Bekanntlich begnügen sich unsere Tonsetzer nicht damit, durch das übliche System der schwarzen und weißen Notenköpfe ihre musikalischen Gedanken zu Papier zu bringen, sondern sie bedienen sich zur stärkeren Verdeutlichung der Art, wie sie diese Gedanken auch in klingendes Leben umwandeln wollen, Ausdrucksmittel, die wir im allgemeinen als Vortragsbezeichnungen zusammenfassen. Es gibt nun zwei Arten von Vortragsbezeichnungen: entweder bestehen sie aus bloßen Worten (Andante, Forte, crescendo usw.), oder aus graphischen Zeichen wie ——, ⌐ v, ⌒...., beide dienen jedoch einem klaren Zwecke, nämlich dem ausübenden (nachschaffenden) Musiker eine praktische Handhabe zur leichteren Erkennung des künstlerischen Willens des Komponisten zu bieten. Es soll nun hier nicht der vom musikhistorischen Standpunkte sicherlich interessante Versuch unternommen werden, die allmählich sich vollziehende Entwicklung der Vortragsbezeichnungen bis auf ihren letzten Ursprung zurückzuverfolgen, sondern nur untersucht werden, wie sie gegenwärtig die ihnen zufallende Aufgabe erfüllen und ob hierin gegenüber früher ein merklicher Fortschritt zu konstatieren ist.

Die beiden Fragen, die hier nach Entscheidung drängen, sind wiederum nach zwei Richtungen in der Moderne charakterisiert: durch die maßlose Häufung der Vortragsbezeichnungen und andererseits durch die erschreckende Verwirrung, die auf diesem Gebiete Platz gegriffen hat. Einige Beispiele werden das Gesagte am besten bekräftigen. Eine weise, nirgends zuviel gebende und doch so deutlich erklärende Selbstbeschränkung beherrscht das System, mit dem unsere Klassiker die Vortragsbezeichnung verwenden. Nirgends ist ein Wort zuviel gesagt, nirgends wird Phantasie und das künstlerische Miterleben des nachschaffenden Künstlers geknebelt. In dem bescheidenen Maße an Vortragsbezeichnungen, dem wir bei unseren klassischen Meistern begegnen, zeigt sich meines Erachtens nicht ein Mangel, wie er fälschlicherweise so oft empfunden wird, sondern die Hochachtung, welche dieselben vor der schöpferischen Tätigkeit des Ausführenden in sich empfunden haben. Wie anders in der Moderne! Wort häuft sich hier auf Wort, Zeichen auf Zeichen! In verwirrender Fülle drängen sie sich an den Musiker heran und entstellen das Notenbild, das für seine Ausführung in erster Linie maßgebend sein sollte. Solist und Orchestermusiker, denen jede selbständige Auslegung des inneren Wertes einer Komposition abgesprochen wird, sinken zu wahrhaften Maschinen herab, der Dirigent wird bloßer Taktschläger! Den Musikern werden seitens der Komponisten Vorschriften gemacht, die er schon rein technisch (physiologisch) nicht mehr beachten kann, weil ihm sonst gleichzeitig das Notenbild entgeht. In der Partitur zu Schrekers Oper Der Schatzgräber finden sich in zwei Zeilen 24 Vortragsbezeichnunnen, auf einer einzigen Seite der Hornstimme 72 (!) Vortragsbezeichnungen. Ein Posaunist der

Wiener Philharmoniker erklärte mir, er wüßte oft nicht mehr, ob er bei modernen Werken seine Stimme lesen oder blasen solle. Es ist ein sinnloses Zutodehetzen von Bezeichnungen, und schließlich wird derjenige aus der Konkurrenz siegreich hervorgehen, der, wie der geniale, leider viel zu früh verstorbene Neutöner Rudi Stephan, jede Bezeichnung fallen läßt, nur mehr eine „Musik für Orchester" schreibt und alles andere dem Empfinden und Nachfühlen des ausführenden Künstlers überläßt...

Soviel, was die Häufung der Vortragsbezeichnungen anbelangt. Wenden wir uns nun der anderen, ebenso wichtigen und praktischen Frage zu, die sich mit der Sprachverwirrung auf dem Gebiete der Vortragsbezeichnungen in der Moderne befassen soll. Es besteht kein Zweifel: hier herrscht eine rücksichtslose Anarchie, die nicht streng genug einmal angegriffen werden kann. Man kann von einem regelrechten Babylon in der modernen Musik oder den „neuen Irrungen, unhold dem Ohre", wie sie Pfitzner in seinem Palestrina einmal nennt, sprechen. Wollten sich doch unsere deutschen Komponisten zu einer gewissenhaften, dem Ausführenden und ihnen selbst nutzbringenden Konsequenz bekennen! Auch hier könnten uns die Klassiker wie in so vielem anderen vorbildlich sein. Sie geben uns ihre kurzen, klaren Vortragsbezeichnungen entweder in einem reinen, unverfälschten Italienisch oder — ich denke da insbesondere an Romantiker wie Spohr, Weber, Schumann — in einem wahrhaft klassischen Deutsch. Diese schätzbaren, so wenig komplizierten Vorzüge sind unseren Komponisten nahezu gänzlich abhanden gekommen. Es ist im höchsten Grade erstaunlich und — bedauerlich, daß dieselben schaffenden Künstler, die auf Symmetrie und Ebenmaß ihrer musikalischen Gedanken nachdrücklich Wert legen, der Ausdrucksweise der Vortragsbezeichnungen ganz gleichgültig gegenüber stehen. Wir können ruhig von einer Sprachverwilderung und einem Kauderwelsch sprechen, die dem mit konsequenter Präzision erzeugten Notenbilde als sinnwidrige Folie dienen und schon längst keine Daseinsberechtigung mehr besitzen.

Was ich aber reformieren möchte, ist zweierlei: Zunächst, daß sich der Komponist, der italienische Vortragsbezeichnungen wählt, sich auch des richtigen Sinnes der angewandten Ausdrücke bewußt werde. Das setzt allerdings wieder voraus, daß er die italienische Sprache auch wirklich beherrsche, was ja leider in der Regel nicht der Fall ist, da unsere höheren Musikschulen und Konservatorien zwar die italienische Sprache als Lehrfach im Programme haben, der Unterricht darin aber sehr zu wünschen übrig läßt. So wird z. B. „Allegro" oft im Sinne eines lebhaften oder gar schnellen Taktmaßes gebraucht, obwohl es doch im Italienischen „fröhlich" oder „heiter" bedeutet. Wenn daher Allegro einem ernsten oder tieftragischen, wenn auch beschleunigten Tonstücke zugrunde gelegt wird, so enthält dieser Vorgang einen krassen Widerspruch, der gerade bei jener Nation, von der wir diesen Ausdruck entlehnt haben, mit Treffsicherheit eine komische Wirkung hervorrufen muß. Man hat in letzterem Falle, so wie es die Italiener tatsächlich tun, statt Allegro durchgehends die Bezeichnung „Moto", „Con Moto" anzuwenden, um sich richtig auszudrücken. Hinwiederum ist die vielfach praktizierte, natürlich ebenfalls unrichtige Auffassung von Andante = „langsam" statt „gehend" schuld daran, daß dieses Tempo von Dirigenten und Solisten oft schleppender genommen wird, als es eigentlich angepaßt wäre und sinnwidrig aufgefaßt wird. Mit Andante wird, wie Stephan Krehl in seiner kürzlich erschienenen Algemeinen Musiklehre trefflich bemerkt, bloß „die dem Pulsschlage entsprechende Normalbewegung" verlangt.

Ein anderer Unfug ist der, welcher mit der Bezeichnung „Andantino" getrieben wird, die übrigens dem Italiener selbst gar nicht geläufig ist. Andantino wäre die Verkleinerungsform von Andante = gehend. Was soll uns aber diese bedeuten, und wie wäre eine solche „kleine" gehende Bewegung überhaupt auszuführen? Eine nachahmenswerte, auch unseren deutschen Verlegern wärmstens zu empfehlende Einrichtung hat daher der bekannte Mailänder Weltverlag Ricordi getroffen, indem er strikte, einheitliche und allgemeingültige Vortragsbezeichnungen festgesetzt hat, an die sich jeder mit dem Verlage in Verbindung tretende Komponist halten muß.

Andererseits mögen jene Komponisten, die bei der Vortragsbezeichnung das Deutsche bevorzugen, konsequent bleiben und dieses nicht wieder durch Fremdworte verunstalten. Man wolle daher, um nur einige grobe Verstöße zu berichtigen, „mit Dämpfer" und nicht „mit Sordine" geigen, „im Zeitmaß" und nicht „im Tempo" spielen, nicht an einer Stelle mit „espressivo" und einige Takte später schon wiederum „mit Ausdruck" singen, noch nach einem „Pizzicato" bald „arco", bald „Bogen" schreiben, endlich den Ton nicht „vibrieren lassen", sondern „schwingen lassen". Ich empfehle denjenigen Lesern, die sich mit dieser angeregten Materie näher befassen wollen, als abschreckendes Beispiel einmal die Opernpartituren Franz Schrekers vorzunehmen, den wir bei dieser Gelegenheit gerade in Anbetracht seiner verantwortungsvollen Stellung als Direktor einer Musikhochschule auf seine fahrlässige Behandlung der Vortragsbezeichnungen aufmerksam machen möchten. Vorbildlich könnten uns hingegen in dieser Beziehung die Franzosen sein, die ihren sprachenrein gefaßten Vortragsbezeichnungen nirgends Gewalt antun ...

Eine letzte, grundsätzliche Frage ist schließlich die, ob unsere modernen Komponisten deutsche oder italienische Vortragsbezeichnungen wählen sollen. Bekanntlich wurden darüber schon ehemals lebhafte Diskussionen geführt, die jedoch in letzter Zeit merklich nachgelassen haben. Ich für meine Person würde dazu neigen, die italienische Vortragsbezeichnung auch in der Moderne nach Möglichkeit beizubehalten. Denn das Italienische ist nun einmal — ob mit Recht oder Unrecht, soll in diesem Zusammenhange nicht näher untersucht werden — die allgemeine Verständigungssprache auf unserem Kunstgebiete, das „musikalische Esperanto", wenn ich so sagen darf. Gerade die Musik ist jene Kunst, die sich an die ganze Menschheit wendet und auch von der ganzen Menschheit verstanden sein soll. Verwenden wir deutsche Vortragsbezeichnungen, so beengen wir ihr Geltungsgebiet und ziehen ihr unvorteilhafte Grenzen, die durch ihr eigentliches Wesen nicht begründet sind. Denn sie würden dem das Deutsche nicht beherrschenden Ausländer unverständlich bleiben und hätten Nachteile sowohl für den deutschen Tonkünstler wie für den deutschen Verleger.

Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Als der „Allgemeine Deutsche Musik-Verein" im vergangenen Sommer zum 50. Male in Weimar, der Geburtsstätte der neudeutschen Musik, mit Tonkünstlerfest und Jahresversammlung tagte, da begab sich etwas ganz Merkwürdiges. Der Vorsitzende des Vereins, Dr. Friedrich Rösch, mußte die Versammlung des Vereins gleich zweimal anberaumen, da eine einzige sich als ungenügend erwies, um alle Wünsche, Beschwerden und Anregungen zur Sprache zu bringen. Man strömte in früher nie gesehenen Scharen in sie hinein, tagte je fast vier Stunden lang und bildete auch eine besondere, unter der Leitung des bekannten Münchner Musikreformers Dr. Paul Marsop stehende Kommission. Wenn Rösch in der Hauptversammlung betonte, daß man bei der Auswahl der auf den Tonkünstlerfesten des Vereins zum ersten Male aufzuführenden Werke künftig viel mehr auf den inneren Wert und Gehalt als auf technische und artistische Probleme sehen müsse, so wies er damit ganz leise und andeutungsweise auf das im Hintergrunde lauernde Gespenst der Versammlung hin. Es heißt: Sorge um die in ihrer Weltgeltung bedenklich erschütterte Zukunft der deutschen Musik, deren Erschütterung sich in den letzten Jahrzehnten immer deutlicher vorbereitete.

Der „Allgemeine Deutsche Musik-Verein" war und ist heute noch die auch in ihrer Mitgliederzahl mächtigste Partei des musikalischen Fortschritts in der deutschen Komposition und im deutschen Musikleben. Der Verein ist für diesen Fortschritt nach bestem Wissen und Gewissen, wenn auch vielleicht leider vielfach im Sinne des „absoluten Fortschritts" um jeden Preis, fünfzig Jahre hindurch unentwegt als Hauptzweck seines Wirkens eingetreten, und muß nun die betrübende, jedoch nicht mehr hinwegzuleugnende und allen Einsichtigen längst vertraute Tatsache erleben, daß der innere Wert der auf seinen Musikfesten aufgeführten neuen Werke von Jahr zu Jahr mit erschreckender Schnelligkeit gesunken ist. Wie kommt das?

Die Schuld liegt ganz gewiß nicht am Verein, sondern sie ist in der Entwicklung der deutschen Musik selbst in den letzten Jahrzehnten zu suchen. Sie ist, lapidar gesagt, in einen einzigen Satz zu fassen: Die Technik hat die Seele getötet. Wie die meisten Modernen nicht mehr imstande sind, eine wirklich edle, von reiner Seele, feurigem Empfinden und starkem Geist getragene Melodie zu bilden und kunstgerecht zu formen, so ist aus diesem Mangel an starkem, unmittelbarem und echtem Gefühl im Sinne des ewig-wahren Goetheschen Wortes „Alle große Kunst kommt aus dem Herzen" die verhängnisvolle Übersättigung einer ganz besonders in Deutschland denkbar höchstentwickelten artistischen modernen Technik als Selbstzweck geworden, die nicht wenigen Menschen als der wahre „Fortschritt" erscheint. Das klingt gar reaktionär und konservativ und ich möchte mich gleich ausdrücklich dagegen verwahren, als erblickte ich in der Rückkehr zur Vergangenheit, ihren Idealen, Empfindungen und Formen irgendeinen Fortschritt, als möchte ich etwa zur Bildung einer „konservativ-fortschrittlichen" Musikpartei einladen. Mit nichten! Aber es muß einmal offen gesagt werden, daß diese Verwechslung von wahrem und falschem Fortschritt, daß dieser gewissermaßen „offizielle" Fortschritt, der im Grunde nichts weiter strebt, als völlig Neues auf völlig neuer Grundlage, sich zu einer ungeheuer großen Gefahr für die Zukunft der deutschen Musik ausgewachsen hat, und daß er imstande ist, ihre frühere Weltgeltung vollends zu zertrümmern. Denn die inneren, seelischen und gefühlsmäßigen Werte einer einseitig auf eine derartige Grundlage gestellten Kunst sind nicht bedeutend genug, um jene Weltgeltung auch für die Zukunft sicherzustellen.

Es handelt sich wahrhaftig nicht darum, etwa neue, nie gehörte Harmonien — freilich zumeist

Dissonanzen — und Klangfarben zu finden, Melodie, Rhythmus und Form vollends den Garaus zu machen — verkümmert und aufgelöst sind sie alle ja schon schwer genug! —, sondern um etwas unendlich Wichtigeres. Wohin wir mit der einseitig befolgten Forderung eines absoluten Fortschritts um jeden Preis gekommen sind, das zeigt das Gesicht der deutschen modernen Musik heute deutlich genug: gebrochene Schöpferkraft, Verkümmerung und Mangel an Seele, Herz und Empfinden, Überwucherung durch technische und artistische Probleme bei oft unsinnigen und selbst schon von großen und ersten Orchestern abgelehnten technischen Anforderungen an Spieler und Hörer — kurz: innerer Bankerott. Soll er nicht noch den äußeren Bankerott nach sich ziehen, den die durch die Folgen des Krieges bereits gewaltig veränderten äußeren Formen und Bedingungen des Musiklebens (Orchesterbesetzung usw.) erschreckend beschleunigen können, so muß sofort die Axt an die kranke Wurzel gelegt werden, und zwar vom Musiker selbst. Wie das politische Leben der Deutschen, so ist auch ihre Musik durch Parteizänkereien, Eifersüchteleien und Klüngelwirtschaft vergiftet und verzerrt. Wie die moderne bildende Kunst, so hat auch die moderne Musik, der moderne Musiker das durch unsre Großmeister wie für eine Ewigkeit auf Grund großer und allgemeiner geistiger Ideen geknüpfte Band zwischen Kunst und Leben gelöst und dafür einen dünnen Zwirnsfaden — die Beschäftigung mit rein musikalischen, artistisch-technischen und ästhetischen Einzelheiten und Problemen eingetauscht. Er wird nie und nimmermehr halten! Es ist heute ganz gleichgültig, welchen musikalischen „Stil" ein Komponist schreibt, ob er sich zum Neuklassizismus der Rechten, zur mehr oder weniger radikalen Moderne, zum Impressionismus, zum extrem-radikalen Expressionismus des Schönberg-Kreises der Linken bekennt: notwendig ist allein, daß er sich von vornherein dessen vollkommen bewußt und klar bleibt, daß der wahre Fortschritt nicht in der äußerlichen, technischen, harmonischen, klangcharakteristischen Übersteigerung und einseitig-engen Betonung des sogenannten „absoluten" Fortschritts als Selbstzweck, sondern einzig und allein in dem gesunden Ausgleich und der innigsten Wechselbeziehung zwischen Kunst und Leben, Idee und Wirklichkeit, Künstler und Mensch auf innerlich fortschrittlicher Grundlage zu suchen ist. Mit welchen musikalischen Stilen und technischen Mitteln er das erreicht, ist völlig gleichgültig. Notwendig allein, daß er's erreicht und über die ja allmählich sich aufs Haar gleiche internationale Moderne innerlich hinauskommt. Und da wird als unmittelbare Folgerung aus dem Vorhergehenden unumstößliche Voraussetzung sein, daß die immer erschreckender zerstörte Einheit zwischen Künstler und Mensch wiederhergestellt wird. Es kann einem heute oft grausen und anwidern, wenn man durch einen Künstler zum Menschen gerät. Wie viele Thersites, Shylocks und Jingles! Wie unendlich selten die animae candidae, etwa im Sinne eines Peter Cornelius! Immer waren und werden die Führer zum wahren musikalischen Fortschritt, wenn auch nicht stets große, so doch gute, warm und stark empfindende, geistige Menschen und charaktervolle Persönlichkeiten sein. Ihnen aber gehört die Zukunft!

Schumanns „Album für die Jugend", Opus 68

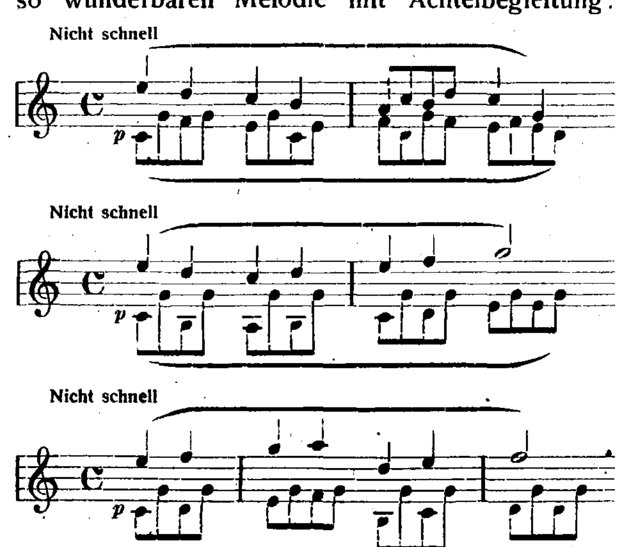
Von Kurt Thomas / Lennep

Diese Zeilen entstanden aus dem inneren Bedürfnis, mich einmal schriftlich über dieses Kleinod deutscher Hausmusik auszusprechen.
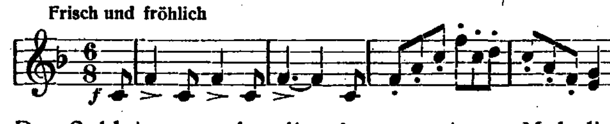
Robert Schumann schrieb das „Album für die Jugend" mit 30 Jahren als Opus 68, nachdem schon viele größere Klavierwerke in prunkvollerem Gewande von ihm erschienen waren (Karneval Op. 9, Kreisleriana Op. 16, Faschingsschwank Op. 26 usw.). Äußerlich einfach und schlicht, bietet es jedem, der sich tiefer hinein versenkt, eine Fülle wunderbarer Melodien und Klangreize. Aus diesen 43 kleinen, größtenteils leicht spielbaren Stücken erschließt sich uns die ganze reiche Phantasie Schumanns, und wir würden seine Größe selbst dann voll ermessen können, wenn wir nur dies eine Werk von ihm besäßen. Ein feines Verständnis der Kinderseele spricht daraus, Schumanns eigene Kindlichkeit und Naivität. Solche Musik sollte man Kindern vorspielen und bei der verhältnismäßig geringen technischen Schwierigkeit von ihnen spielen lassen. Es ist überaus bedauerlich, daß die wenigsten Musikschüler diese Werke in ihrer frühen Jugend kennenlernen. Stets wird es dankbar von ihnen aufgenommen! Statt aber häufiger solche Stücke mit den Schülern durchzunehmen, lassen die mittelmäßigen und schlechten Klavierlehrer ihre Schüler leichte, seichte „Salonmusik" spielen und verderben deren Geschmack von vornherein.

Das „Album für die Jugend" besteht aus zwei Abteilungen: „für Kleinere" und „für Erwachsene". Im ersten Teil sind einige Stückchen enthalten, die die Kinder schon in der ersten Zeit ihres Unterrichts spielen können: „Melo-
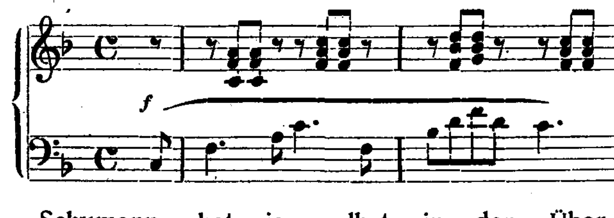
die", „Trällerliedchen" und „Stückchen". Alle drei bestehen aus einer schlichten, und doch so wunderbaren Melodie mit Achtelbegleitung:
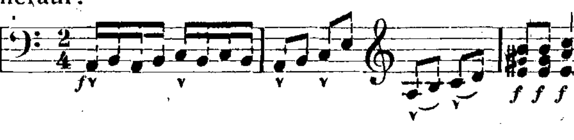


Etwas schwieriger sind schon: „Soldatenmarsch", „Jägerliedchen", „Armes Waisenkind", „Volksliedchen", „Fröhlicher Landmann", „Erster Verlust", „Schnitterliedchen". Doch auch sie könnten von den etwas vorgeschritteneren leicht bewältigt werden. Um die Freude an dieser Musik zu wecken, muß man den Kindern diese Stücke vorspielen, nachdem man ihnen einige Erklärungen dazu gegeben hat: Das Jägerliedchen mit seinem Hörner- und Trompetenklang und dem Toben der Jagd:
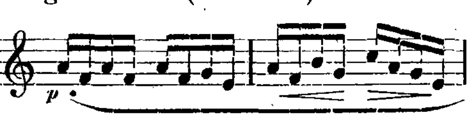


Der Soldatenmarsch mit seiner munteren Melodie und des straffen Rhythmus, der lustige Gesang des fröhlichen Landmannes mit dem Hufschlag seines Pferdes in der Oberstimme usw.:
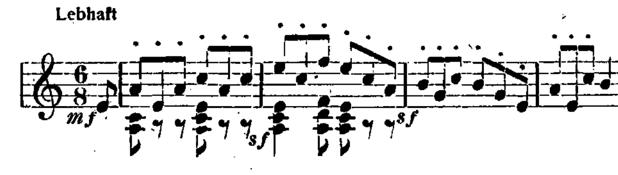


Schumann hat ja selbst in den Überschriften Andeutungen für die Auffassung der Stücke gegeben. Wie begierig diese Musik von den Kindern aufgenommen wird, habe ich selbst an einem sechsjährigen Jungen gesehen, der niemals irgendwelche Neigung zur Musik gezeigt hatte. Ich erklärte ihm die Stücke und spielte sie ihm vor, wobei er freudig lauschte. Ich hatte die Genugtuung, daß er mich später oft bat, ihm doch noch einmal so etwas vorzuspielen. Vor allem der „Knecht Ruprecht" hatte großen Eindruck gemacht. Es gehört zu den Stücken, die schon mehr Schwierigkeiten bieten und sich hauptsächlich zum Vorspielen eignen. Knecht Ruprecht stampft mit wuchtigen Schritten die Treppe herauf:
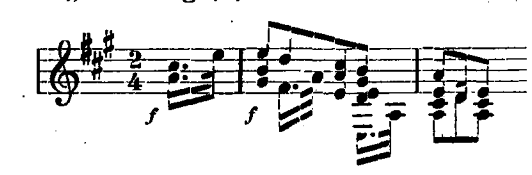


verteilt seine Gaben und mahnt die Kinder, immer recht artig zu sein (Mittelsatz):



Der erste Teil wiederholt sich, Knecht Ruprecht poltert die Treppe hinab und eilt weiter in die Nacht hinaus. Zum Vorspielen eignet sich auch der „Wilde Reiter" ganz vortrefflich. Das Stück steht im $^6/_8$-Takt und muß sehr lebhaft und straff gespielt werden. Dann hört man deutlich den Galopp des vorbeieilenden Reiters:
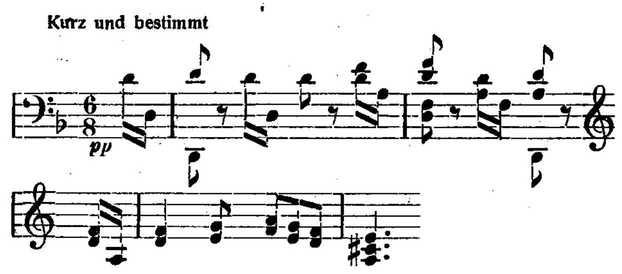


Ein sehr hübsches Stück, das auch keine allzu hohen technischen Anforderungen stellt, ist „Kleiner Morgenwanderer". In frischem Marschtempo beginnt es mit dem Anfang des bekannten Liedes „Frühmorgens, wenn die Hähne krähn"...:
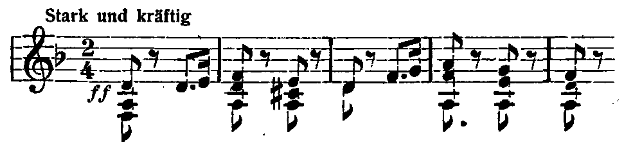


Gegen Mitte steigert sich der Stärkegrad bis zum ff, um gegen Schluß immer leiser zu werden, bis es am Schlusse in zartestem pp verhallt.

Die zweite Abteilung „für Erwachsene" steht an musikalischem Erziehungswert für die Jugend etwas hinter der ersten zurück — wohlverstanden: Erziehungswert, nicht musikalischer Gehalt! — Das „Reiterstück" eignet sich wieder vorzüglich zum Vorspielen. Von weitem kommt ein Reiter auf harter Landstraße dahergesprengt (pp), nähert sich immer mehr, eilt vorbei (ff); der Hufschlag seines Pferdes wird immer schwächer, um schließlich ganz zu verhallen. Um eine passende Wirkung zu erzielen, müssen das erste und dritte Viertel des im $^6/_8$-Takt stehenden Stückes scharf betont werden:



Auch der „fremde Mann" wird von den Kindern gern aufgenommen. Es besteht aus zwei Themen, einem wuchtigen H-Moll-Thema:

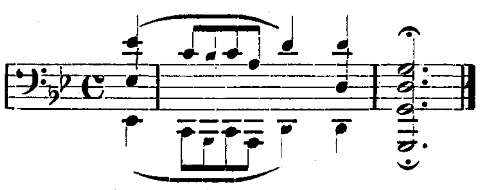


das den machtvollen Eindruck des fremden Mannes spiegelt, und einem zarten B-Dur-Teil, dessen zögernde Tremoloakkorde den ängstlichen Zweifel des Kindes malen:
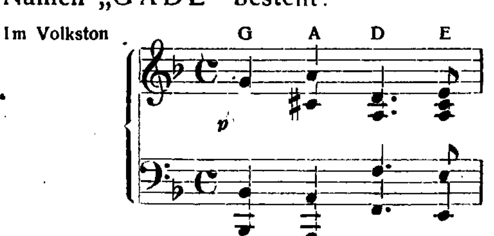


Am Schlusse zittert das zweite Thema noch einmal zaghaft in den Hauptteil hinein, wird aber von diesem aufgegriffen und das Stück endet mit schwungvollen frohen D-Moll-Akkorden.

Die übrigen Stücke der zweiten Abteilung sind nicht so leicht verständlich und sollen von Erwachsenen gespielt, in erster Linie auf Erwachsene wirken. Viel wunderbar Schönes findet sich darin: Die „Kleine Romanze" mit ihrer klagenden Melodie, die orchestral gedachten, echt Schumannschen „Nachklänge aus dem Theater", die melodievolle „Erinnerung" (an Mendelssohns Todestag komponiert), das wuchtige Kriegslied im Gegensatz zu dem sehnsuchtsvollen „Matrosenlied", das mit der leeren Quinte g-d-g abschließt:



Das empfindungsvolle, kühn modulierte „Thema" und das zarte „Mignon", der lustige Tanzrhythmus des „Liedes italienischer Marinari", die beiden Stücke „Winterzeit", von denen das erste mehr ins Ohr springt, das zweite aber gehaltvoller ist, die duftige, doch nicht leicht spielbare und verständliche „Kleine Fuge" das „Nordische Lied", dessen Thema aus dem in Noten gesetzten Namen „GADE" besteht:



Dies Thema zieht sich durch das ganze Stück hindurch, erscheint im Basse und wird in zahlreichen Wendungen moduliert. Echt Schumannschen Geist atmet auch das hübsche „Sylvesterlied" und vor allem die drei unbenannten Stücke 21, 26 und 30. Besonders das sehnsuchtsvolle letztere wird oft gespielt.

Aus allen diesen Stücken spricht ein gesundes, kindliches Herz zu uns. Sie bilden nächst Mendelssohns „Liedern ohne Worte" den Höhepunkt in der Entwicklung der kleinen Form, einen unerschöpflichen Born edler deutscher Hausmusik und — richtig angewandt — ein festes Bollwerk gegen die Versumpfung durch seichte Operetten, kitschige Salon-(Zuckerwasser-) Musik, kurz: gegen die gesamte, leider so weit verbreitete musikalische Schundliteratur.

Adagio

(Schluß) ***Die Geschichte einer seelischen Not von Otto Kleinpeter***

Zu Hause wurde er ganz ruhig, denn er hatte einen Entschluß gefaßt, von dem er sich Heilung nein Gottesseligkeit versprach.

Franz Gerlinger schlief ruhig und traumlos. Erwartung war in ihm und ein neues Land breitete seine weiten heiteren Fluren aus.

Am nächsten Morgen suchte er den Geiger Schuppanzigh auf, der das berühmte Wiener Streichquartett leitete.

„Es ist schwer zu sagen," begann er zaghaft.

„No, was denn, was denn, lieber Gerlinger?" redete ihm Schuppanzigh zu. „Sie sind ja ganz verändert. So ängstlich und doch so ... ich weiß nicht ... so verklärt ..."

„Ich möcht' nämlich," begann Gerlinger wieder, „ich möcht' ... zum Herrn von Beethoven gehen."

Schuppanzigh sah ihn fragend an und erklärte dann schlankweg: „Nein, nein, das geht nicht. Neugierige empfängt er nicht ..."

„Ich muß ihm was sagen," schrie Gerlinger plötzlich auf, als ob alle Qual seiner Seele sich mit einemmal Luft machen wollte.

Schuppanzigh wurde sehr ernst. Diesen Ausbruch innerer Kräfte hatte er nicht erwartet. Er ahnte, daß es sich um Heiligtümer menschlicher Tiefen handelte. Und dafür hatte er Verständnis.

Eine Milde war in seiner Stimme, als er jetzt sagte: „Ja, gehen Sie nur ... Sind Sie ganz still ... Ich werde es ihm sagen und er wird mit Ihnen sprechen."

Gerlinger hatte nur einen einzigen tiefen dankbaren Blick.

Dann ging er ernst und ruhig nach Hause und arbeitete voll leiser innerer Klarheit in seinem Geschäft.

Am Sonntag machte er sich auf. Versteckt in Döbling war das Haus, wo Beethoven seit 1825 zeitweilig wohnte.

Die innere Not Gerlingers wechselte mit brennender Sehnsucht, endlich, endlich am Tische der ewig klingenden Musik selber, selber schmausen, prassen, voll edler Freude tafeln zu können.

Eine alte Frau, hoch in die Siebzig, öffnete dem Zaghaften, Zitternden, Trunkenen und doch so armselig Bittenden und Ausgestoßenen.

„Ja, ich muß erst fragen," sagte die Frau.

Gerlinger sah sich um: „Hier in diesen Räumen?" Er bemerkte die lichte Tapete, die alte Stockuhr, die lustig darauf lospendelte, das Wiesengrün vor den Fenstern. Und er neigte sich: ein Wort wurde feierlich, ein einziges großes Wort: Adagio. Das stand leuchtend von den Sonnenstrahlen an die Wand geschrieben, mit Notenköpfen, mit Buchstaben, nein, mit Tönen, mit Gefühlen. Und von selber formte sich ein Satz: Einmal nur ein Adagio spielen können!

Die innere Musik sang und verging...

„Sie können eintreten," meldete die alte Frau.

Gerlinger erschrak und war verwirrt, richtete sich die Halsbinde, wußte nicht, ob er der Frau etwas sagen sollte, fragte schließlich: „Wie? — Eintreten?"

Die Frau nickte.

Gerlinger spürte die Türklinke und hörte sich dann den Gruß sagen: „Guten Tag!"

Aber es erfolgte keine Antwort.

Ein Tisch war da, mit Noten belegt, mit Büchern, mit einer Seifenschale und einem Teller mit Speiseresten... Ein Ausreibfetzen lag auf dem Boden, wo Wasser verschüttet worden war.

Das alles sah Gerlinger.

„Guten Tag!" sagte er wieder.

Ein Mensch ... ein Mensch ...

Ein Blick aus Tiefen, Tiefen wie aus den Erzadern der dunklen Urwelt, dumpf und schwer... Und dann die Spur eines Lächelns, das etwa heißen sollte: „Bitte!"

Dann nickte der Kopf, die wirren Haarlocken warfen sich und kämpften miteinander.

Eine Stimme ging jetzt wie wesenlos durch den Raum, als ob sie klanglos in Angeln schwänge, hohl und leer, als ob Geister sprächen, bei denen man nur die Mundbewegung sieht, ohne den Schall der Worte zu vernehmen.

Die Stimme ging: „Herr Schuppanzigh hat mir mitgeteilt, daß Sie mich in einer musikalischen Angelegenheit sprechen wollen."

„Oh, mein Gott, musikalische Angelegenheit!" sagte Gerlinger atemlos erschrocken. „Ich bitte um Verzeihung, ich sehe ... daß Sie arbeiten, daß ich störe ... daß die schweren Gedanken des Adagios vielleicht verloren gehen; ich werde ein andermal ... — Aber um Gotteswillen, Jesus Maria, es muß ja sein, lieber, lieber Herr von Beethoven..."

Da wurde Gerlinger von der hohlen Geisterstimme, die sich selber nicht hören konnte, unterbrochen: „Sie scheinen zu sprechen; ich höre kein Wort ... Sie können nicht so laut sprechen, daß ich es höre. Nehmen Sie das hier und schreiben Sie!"

Beethoven hielt ihm ein Heft hin. Gerlinger starrte verständnislos in die Leere, hinaus, wo gerade ein „fesches Zeugl" vorüberfuhr. „Ich soll ... ich soll ... das ist ja so lang."

Er schlug das Heft auf.

Eine Stelle sprang ihm in die Augen, von Beethovens Hand: „Was ist das alles gegen den großen Tonmeister oben — oben — oben und mit Recht allerhöchst; wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein allerhöchst!!!"

Und dann wieder: „So im Leben einsam alle lieben... Niemand darf es wissen ... einsam, einsam, aber doch alle, alle mit Glück beschenken... Sonst will ich nichts ..."

Und dann unmittelbar darunter: „Beim Hubinger ist die Seife besser, die vom Meyerwalter kratzt mir die Haut. Um fünf Kreuzer beim Hubinger, Frau Gschladt!"

Ein Schauer lief über Gerlingers Rücken.

Beethovens Stimme schwebte noch einmal: „Schreiben Sie nur!"

Da setzte Gerlinger die Feder an. „Darf es lang sein?" schrieb er.

Beethoven las und nickte. Dann nahm er sein Notenblatt und vertiefte sich in die Arbeit. Nach einiger Zeit stand er auf, versuchte einen Ton am Klavier und noch einen, brummte etwas, als ob es ferner Gesang wäre, schrieb, schrieb und richtete den Blick auf die Fleischreste, den Knorpel, der ungenießbar war, und das ganz kleine Fleckchen Kochsalat, das übriggeblieben war.

Und während Beethoven in die Schauer eines seiner letzten Quartette Erdenstimmen und Himmelsstimmen mit hineinverwob, ruhig, dann innerlich aufgewühlt und wieder besänftigt, während Beethoven Werke schuf, schrieb der Bandmacher Franz Gerlinger seine bittere seelische Not in das

Konversationsheft des Meisters: wie er von Kindheit vergebens gestrebt habe, Musik ganz in sich aufzunehmen, zu leben darin, ein Wesen zu werden mit ihr, aber nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich, indem er sich gewünscht habe, ein Ausübender zu werden, wie er immer gespart habe auf ein Klavier, auf ein eigenes Instrument, aber wie es immer nicht gereicht habe, wie er einmal versucht habe, zu lernen, aber es an Übung gefehlt, an Schwere in den Gliedern, an Ausgestoßensein von der Schönheit. Wie er dann aber die innere Musik gepflegt habe, wie er selber das Klingen gefühlt und Ersatz gesucht, Entzücken empfunden im Wald, selber Allegros gedichtet, Adagios und einmal auch ein Scherzo, aber immer nur unwahr tönend, ungeboren, nicht sinnlich geworden. Und wie das jetzt zum Ausbruch gekommen sei, die Unruhe, die Qual, die Sehnsucht übermächtig, er gefragt habe, getastet, gesucht, wie er das Adagio gehört bei Doktor Föderl und körperliche Schmerzen ausgestanden, aber dann gewußt habe, wie er gesund werden, wie er ein Musiker sein könnte, der alle Wonnen der ahnungsvollen Kunst verstehen wolle ... Und da ...

Er stockte. Er sah dem Meister ins Gesicht, dem Meister, dem er zusehen durfte, wie er aufweckte, was schlummerte, was träumte in seinen Tiefen, in seinen lichten Höhen ...

„Und da ... möcht' ich halt ...“

Gerlinger strich es durch. „Und da ... und da ... — Ich weiß, Herr von Beethoven, daß Sie meine Not verstehen ... Und da ... wollt' ich halt bitten, wollt' ich anfragen, ob Sie mir nicht doch ... Stunden geben könnten ... Klavierstunden ... Sie sind ja ein Zauberer. Sie könnten mich gewiß weiterbringen als ein anderer, auch wenn ich fünfundfünfzig bin. Ich hab' doch alles in mir, es braucht nur geboren werden, braucht nur klingen ... ein ganz klein's Ruckerl und es ist heraußen. Sie müssen mir nur das Rezept geben. Ich versteh' doch die Musik viel besser als irgendein Klavierspieler, der kein Gefühl hat und nur einen Ton nach dem andern anschlägt. Und ein Klavier hab' ich jetzt, Herr von Beethoven. Ich hab' meine goldene Uhr verkauft ...“

Gerlinger hielt inne.

Beethoven lief jetzt plötzlich im Zimmer auf und ab, als ob er Schmerzen litte, als ob ein Dämon mit ihm spräche und ihm etwas zuflüsterte. Der Meister sah auf die Zimmerdecke und streckte einmal wie beschwörend die Hände empor.

Dann entdeckte er seinen Gast gleichsam von neuem wieder, warf einen beinahe zornigen Blick auf ihn und nahm das Heft etwas unsanft aus seiner Hand.

Er begann zu lesen. Bis er an einer Stelle zusammenzuckte.

Gerlinger wollte nach dem Heft schon wieder greifen, weil er fürchtete, daß der Meister doch vielleicht grollen könnte, wenn er ihn mit solch fremden Dingen belästigte.

Aber Beethoven las immer aufmerksamer, unterbrach sich öfters mit unverständlichen Ausrufen und hämmerte mit den Händen gegen seinen Kopf, als wollte er sich erst begreiflich machen, daß es so etwas gäbe.

Dann schüttelte er die Mähne und schlug das Heft zu, stützte den Kopf in die Hände und dachte lange nach.

Es war, als ob ein Wesen emporstiege und geheimnisvolle Kreise zöge und Nebelschaumwolken in Weihrauch wandelte, der immer höher schwebte, zum Himmel selber ward und wieder sank, bis er die beiden Männer ganz in sich gezogen, in eines gegossen hatte: Nebel, Weihrauch, Räume, Zeiten und zwei Menschen.

Und nun war es tatsächlich so: Beethoven stand auf, trat zu Gerlinger, sah ihm in die Augen, tief, traumhaft und doch so wunderbar menschlich, nahm seine Rechte fest, fest in seine Hand und schlang den zweiten Arm um seinen Nacken.

Gerlinger konnte sich kaum mehr halten: „Gibt's eine Rettung?“ schrie er jubelnd, in der Meinung, Beethoven könnte es hören.

Aber der wußte nichts, daß einer sprach. Er blieb unbeweglich in der gleichen Stellung, nur sein Blick wandte sich in die Welten, die groß vor ihn zogen und zu lichten Feldern wurden, zu fernen Bergen, vergangenen Gluten, künftigen Freuden ...

Und als die traumhaften Gebilde verschwunden waren, legte er den Finger auf den Mund, wies auf die eben beschriebenen Seiten des Heftes und deutete: Nein.

Dann schrieb er selber in das Heft: „Ich werde spielen. Horchen Sie genau zu!“

Er setzte sich und begann.

Gerlinger erwartete Schauer des Überirdischen und hatte Angst, er könnte es nicht aushalten, zuzuhören.

Aber merkwürdig: es war kraftlos. Wie Schatten glitten die Töne vorüber, die Tonwerte waren nicht richtig verteilt, der Rhythmus stockte, das Gebilde zerfiel. Es war ein mißtöniges Gestammel.

Und doch spielte Beethoven sein eigenes Adagio aus der berühmten Mondscheinsonate.

Dann brach er plötzlich ab und schrieb hastig in das Heft: „Ich höre es nicht mehr ... kein Ton wird lebendig ... Ich singe ganz nach innen ... nach innen ...“

Gerlinger schaute verwundert, faßte es nicht, konnte es nicht glauben.

Und jetzt klang wieder die schwebende haltlose Stimme, aber mit einem leisen Unterton der Verzweiflung: „Ich höre gar nichts mehr.“

Und als ob der Ton doch irgendwie in seinen hörbaren Gefühlswerten in das Ohr des Großen gedrungen wäre, schien er die Seele des Meisters zu erschüttern, denn dieser warf sich jetzt beinahe fassungslos über den Tisch und vergrub den Kopf in den Händen.

Gerlinger begann zu zittern. Er fühlte, daß ihn die tiefsten Schauer, die wundersamsten Unbegreiflichkeiten aller Menschheit umwitterten.

Und wie von Geisterhand fand er in dem Heft noch ein Wort geschrieben, das er vorhin nicht bemerkt hatte: „Ich kann nicht heraus aus meinen dumpfen Tiefen. Ich bin ja so freudig, und sie nennen mich einen Brummbär ... — Einmal möcht' ich mich ausjubeln, Aber ich bin ruhig! —“

Da erhob sich Gerlinger, sah auf den schwer über den Tisch Gebeugten, strich leise über sein krauses Haar und drückte einen sanften Kuß darauf, wie als wollte er, der Arme, Tastende, Hilflose, er, der eine Erlösung gesucht hatte, jetzt selber trösten und erlösen.

Wortlos gaben sich die beiden Männer die Hand und Gerlinger ging sachte zur Tür hinaus.

In Andacht wandelte er durch die sonntäglichen Straßen und im Trost verzichtete er zum allerletztenmal, sein inneres Klingen je lebendig werden zu fühlen. Er sah den Großen, den Unendlichen leiden um das Edelste, was er brauchte, er sah ihn, der so turmhoch über ihm stand, ohne Unterlaß schaffen, seine innere Musik erleben, die er niemals hören sollte.

Wie mußte er da selber zufrieden sein!! Wie mußte er da jubeln, daß es nur so ein Kleines sei, was ihm die Ruhe rauben wollte!!

Er ging nach Haus und hörte es klingen, innerlich, abgestimmt, klar ... Und es wurde für ihn plötzlich lebendig, wahrhaft rauschend in ewig sich erneuernder Melodienfülle, seine arme, reiche, niemals tönende Musik.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Nun ist Gounods Oper „Faust und Margarete“, wie der vollständige Originaltitel heißt, auch ins Deutsche Opernhaus eingezogen und hat den gewohnten großen Erfolg gehabt. Natürlich versäumte man bei der Gelegenheit nicht, den alten Kohl von der Verhunzung Goethes aufzuwärmen. Geradeso wie bei Thomas' Oper „Mignon“. Auch bei der Neuaufführung von Rossinis so zeitgemäßer Freiheitsoper „Tell“ redete man wieder von einer Verhunzung Schillers. Aber daß Shakespeares „Viel Lärm um nichts“, Schillers „Kabale und Liebe“ und andere klassische Werke in Berlioz', Götz', Verdis, Gounods und anderer Opern verhunzt seien, davon hört man nie etwas. Sonderbare Konsequenz! Wenn man sich nun den französischen Text von Gounods Oper einmal ansieht, findet man nichts als die rein stoffliche Verwendung einer Episode aus Goethes „Faust“-Dichtung, und auch die nicht ohne abweichende, selbständige Neugestaltung. Man sehe z. B. daraufhin den zweiten Akt an! Wozu also das alte Gewäsch? Zudem entscheiden bei diesen Opern lediglich die musikalischen Werte, und die sind für jeden echten Vollblutmusiker unverwüstlich. Will man aber eine deutsche „Faust“-Oper haben, möge man Spohrs Werk im Libretto neu gestalten; seine Musik gehört zu dem Frischsten, Urwüchsigsten, was die Kunst des vorigen Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Die Aufführung, die musikalisch gut, szenisch aber hervorragend war, interessierte nun ganz besonders an zwei Punkten. Erstens war die auf deutschen Bühnen in der Regel fehlende erste Szene des vierten Aktes (Margaretes Zimmer mit dem Spinnliede, den höhnenden Freundinnen und dem Duette mit Siebel) wieder hergestellt, und zweitens erschien die große Walpurgisballettevolution in ihrer vollen Bühnenpracht. Der Schluß spielte sich vor dem Kerkerturme ab, in dessen Inneres man durch eine Gittertür sah; statt der „Himmelfahrt“ Margaretes standen die flammenden drei Erzengel mit den Schwertern da. Näher kann ich auf die außergewöhnliche Vorstellung, die für die Leistungsfähigkeit des Deutschen Opernhauses wieder sehr beredt war, nicht eingehen.

In der Staatsoper war gleichfalls ein altes Meisterwerk neu erschienen: Mozarts italische Oper „Così fan tutte“. Da hörte man auch wieder die alte Litanei wegen des Textes. Dessen Fragwürdigkeit reicht ja für ein über drei Stunden langes Werk nicht aus. Man ist hier ganz auf die klassische Musik angewiesen, die in des Meisters beste Zeit gehört. Nun liegt aber ihr gesanglicher Teil unsern Operisten nicht mehr, weil ihre Stimmen zu schwer dafür geworden sind. Also ist dem kostbaren Werke kaum zu helfen. Dem Libretto glaubte man dadurch beizukommen, daß man ihm eine Bühne auf der Bühne baute und die kritische Partie seiner Handlung aus der Wirklichkeit in ein gespieltes Theaterstück umsetzte — ein interessantes Experiment, das keineswegs des Problemes Lösung brachte. So war man schließlich mit dem Genusse des herrlichen Orchesters zufrieden und fand eine alte Erfahrung neu bestätigt.

Im Konzertsaale trat wieder die zeitgenössische Literatur in den Vordergrund. Das schadet nichts, denn den Lebenden ist das Wort selbst dann zu gönnen, wenn man sie ablehnen muß. Ich darf aber mit den musikfuturistischen Entgleisungen oder den Werken, die sich geradezu als blödsinnige Katzenmusik erwiesen, unsern begrenzten Raum nicht vergeuden, sondern muß mich begnügen, auf einige der erfreulicheren Erscheinungen hinzuweisen. Zu ihnen gehören die Klavierwerke des Leipziger Komponisten Walter Niemann, des Sohnes jenes Pianisten Rudolf Niemann, der selber vortreffliche Klavierwerke herausgab und uns Ältern noch von Wilhelmys Konzertreisen her in lebhafter Erinnerung ist. Walter Niemanns Werke sind öfter in unsern Konzertsälen zu hören. Letzthin spielte der tüchtige •Pianist Julius Dahlke wieder einen vielleicht durch Schumanns Karneval angeregten Zyklus von zwanzig kleinen Charakterstücken, der als Op. 59 den Titel „Masken“ führt, und hatte damit den besten Erfolg. Sehr schön verlief ferner der Klavierabend von •Bruno und •Anna Hinze-Reinhold. Dieses gediegene Pianistenpaar gibt uns bekanntlich noch die echte Klavierspielkunst der Lisztschen Ära, die noch nicht in „Gewichtstechnik“ und verwandtem Naturalismus der Gegenwart verroht war. Aus der vorgetragenen Literatur hebe ich ein paar Werke für zwei Klaviere hervor:

Hugo Kauns Suite im alten Stile Op. 81 und Busonis Improvisation über ein Bachsches Chorallied. •Walter Gieseking, das neue, wirklich große Klaviertalent, gab schon seinen sechsten Klavierabend. Die Technik läßt hier nichts zu wünschen übrig; sie ist aber lediglich Werkzeug eines überlegenen Geistes, der sich ihrer zur Evolution einer durch und durch musikalischen Natur bedient. Das Beste ist aber der Anschlag, der jeder denkbaren Nuance fähig ist und stets beseelt und schön bleibt. Wir haben in dem Künstler nicht nur einen faszinierenden Virtuosen, sondern auch einen Klavierpoeten, in dem das goldene Zeitalter des Klavierspieles, die Lisztsche Zeit nachklingt. Die Programme waren allseitig, umfaßten allerhand Stile und Richtungen von Bach bis auf die modernsten Futuristen. Jedenfalls konnte man ihnen keinen Nationalismus und Chauvinismus vorwerfen. Auch keinen Antisemitismus. Doch weiter! Ein schönes, gediegenes Werk mit etwas Brahmsscher Richtung trat uns durch die Niedersächsische Musikvereinigung näher: „Nachtwache", vier Gesänge von Rückert für Sopran, Violine, Viola, Horn und Klavier von Gustav Jenner. Jenner starb im vorjährigen Herbst als Universitätsmusikdirektor in Marburg. Er gehörte zu den immer seltener werdenden Meistern, die ihre Schüler noch in den alten Kirchentonarten arbeiten ließen, was bald nur noch auf den katholischen Kirchenmusikschulen der Fall sein wird. Auch das wieder mit achtungsvoller Anerkennung konzertierende •Streichquartett von Heinrich Schachtebeck und Genossen brachte ein Werk älterer Richtung, ein Streichquartett in Es-Dur Op. 25 von Paul Strüver.

Sehr stark war diesmal Reger vertreten, und zwar auf allen von ihm kultivierten Gebieten. Man hörte seine Orgelwerke — z. B. in den Konzerten der Organisten •Rosenhauer und •Heitmann —, Lieder und Klavierstücke, Kammermusik und Orchesterwerke. Von letzteren das genießbarste, die Variationen über ein Thema von Mozart. Leider zog der Dirigent, •Vaclav Talich von der tschechischen Philharmonie in Prag, ihre Tempi so breit, daß man die Übersicht verlor. Weit besser kam da des Genannten Landsmann Dvořak weg, dessen Karnevalouvertüre stark wirkte. Das Beste war aber Russalkas „Lied vom Monde", ein herrlich instrumentiertes, wohllautendes Stück, mit dessen schöner Gesangspartie die Sopranistin Julia Nessy einen großen Erfolg hatte. Von Dvořaks älterem Landsmanne Smetana hörten wir sowohl beim Waghalterschen wie beim Philharmonischen Streichquartette die ergreifende Tondichtung „Aus meinem Leben", die längere Zeit verschwunden war. Sonst waren die großen Tondichter des vorigen Jahrhunderts, abgesehen von gewissen, stets wiederholten Favoritwerken, wenig zu hören. Schumann tauchte nach geraumer Pause mit der C-Dur-Sinfonie (•Nikisch) und Genoveva-Ouvertüre (•Furtwängler) auf; Volkmann bei den Philharmonikern mit der sinfonischen Dichtung (Ouvertüre) „König Richard III.". Von Spohr hörten wir zwei kleine, echte Tongedichte, Romanze und Barkarole, die die Violinistin Klara Körner sehr hübsch vortrug. Die Barkarole gehört zu den dreimal sechs „Salonstücken" (Op. 127, 135, 145). Sie werden viel zu wenig gespielt und gehört.

Verhältnismäßig besser kamen das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert zu Recht. Von den Hauptwerken der großen Klassiker will ich absehen. Da wäre höchstens der Vortrag des frühesten Beethovenschen Klavierkonzertes in B-Dur durch •Gisela Springer zu erwähnen, das noch vor Herausgabe der Trios Op. 1 komponiert, aber dann später als zweites Konzert Op. 19 erschien. Auch von den bekannten und beliebten Werken der altitalischen Violinmeister will ich nicht weiter reden. Bemerkenswert ist aber, daß •Erna Schulz wieder einen besonderen Bratschenabend gab, an dem sie außer Werken von Brahms und Reger auch eine Sonate von Attilio Ariosti (1660) spielte. Im Konzerte des Violoncellisten •Carlos Olivares hörte man eine von Andrea Caporale († 1746), im zweiten Beckmannschen Kammerorchesterkonzerte, die •Armin Liebermann vortrug. Eins war von dem Braunschweiger Konr. Friedr. Hurlebusch (1696—1765). Es steckt noch im Boden der Konzertsinfonie. Das andere von Matthias Georg Monn ist hingegen schon ein richtiges Solistenkonzert, dessen Adagio zu den schönsten Blüten der Violoncelliteratur gehört. Zuletzt hatte man wieder eine Sinfonie von Franz Beck (1730—1809), dem Schüler von Johann Stamitz. Hier sah man die Homophonie voll in ihr Recht getreten und in der Satzreihe bereits das Menuett, im Ganzen den Stil der Wiener Klassiker. Ich schließe mit der Erwähnung eines Konzertes des •Madrigalchores des Akademischen Institutes für Kirchenmusik: Kantaten für Chor, Kammerorchester, Sologesang von Zachau, dem Lehrer Händels, Matthias Weckmann (1621—1674), Franz Tunder (1614—1667) und Seb. Bach, alle in jener hohen Vollendung, durch die die Leistungen dieses Chores bekannt sind.

Wiens kirchenmusikalische Lage

Von Dr. Alfred Scheerich

Zu den edelsten Eigenarten der vielgetadelten Musikstadt gehört unbedingt die kirchliche Tonkunst. Es ist die einzige ernste Musik, welche auch der Arme und Ärmste hören kann, um sich daran zu erfreuen und erbauen. Darin lag eben von jeher ihre unschätzbare Bedeutung, nicht minder aber auch darin, daß eben verborgene Talente über den Kirchenchor den Weg zur Ausbildung fanden. An mehreren vornehmen Kirchen der inneren Stadt, vor allem der Hofkapelle und dem Stefansdome, bestanden bzw. bestehen hierfür uralte Stiftungen, die in der Musikgeschichte eine ewig denkwürdige Stelle einnehmen. An anderen Kirchen, wo solche Stiftungen nicht bestehen, insbesondere an den einzelnen Pfarrkirchen der Vorstädte, sorgt das Volk durch Kirchenmusikvereine für die Beschaffung der Mittel. Dieselben fließen begreiflicherweise nicht gleichmäßig, sondern richten sich im großen und ganzen nach der Qualität der gebotenen Leistungen. Große Schwierigkeiten haben mittlerweile die gesteigerten Anforderungen der Sänger und Instrumentalisten gebracht, wobei erfahrungsgemäß der Leiter des Chores am schlechtesten wegkommt, da die für ihn ausgesetzten Bezüge sich eher verringert als vergrößert haben. Wir können der eingeleiteten Aktion dieser um die Kunstpflege hochverdienten Männer nur volle Sympathie entgegenbringen. Hier sei nur soviel bemerkt, daß zur befriedigenden Lösung es notwendig sein wird, daß sich die nun immer dringender werdende Aufbesserung derselben einerseits nach der Zahl, anderseits nach der Qualität der Aufführungen zu richten haben wird.

Größte Sorge bereitet der Fortbestand der weltberühmten Hofkapelle. In den letzten Monaten hat die Regierung das Archiv und die kostbaren Instrumente übernommen. Betreffs der Musikaufführungen sind die Verhandlungen noch in der Schwebe.

Um die Mittel hereinzubringen, hat man hier wie anderwärts „Kirchenkonzerte" eingeführt, die innerhalb kleinerer oder größerer Zwischenräume gegen Eintrittsgeld stattfinden und sich großen Zuspruches erfreuen. Leider läßt gerade das Programm der Hofkapelle an Reichhaltigkeit viel zu wünschen übrig. Für Proben ist kein Geld da; man beschränkt sich auf die gebräuchlichsten Repertoirewerke. Ausgebildeter sind die Konzerte in den Vorstadtkirchen, wo man meist Oratorien aufführt, in der Karmeliterkirche in Döbling auch Beethovens Missa solemnis jährlich zu Gehör bringt, wegen Mangel an Mitteln allerdings eben als Konzert gegen Eintritt.

Es fragt sich, ob nun nicht gerade auf kirchenmusika-

lischem Gebiete Ersparungen bzw. Reformen durchzuführen wären? Da fällt der Blick zunächst auf die staatliche Unterrichtsanstalt. Ihre Gründung fällt in eine Zeit, die niemals gut angeschrieben war: Stürgkh-Wiener. Die Notwendigkeit, eine kirchenmusikalische Unterrichtsanstalt zu errichten, war gewiß nicht in Abrede zu stellen, und die Nachricht von der Errichtung einer solchen wurde mit Freude begrüßt. Weit weniger die Durchführung! Eine Schule soll vernunftgemäß dort sein, wo sie leicht zugänglich ist. Diese Schule aber wurde in — Klosterneuburg errichtet, zehn Kilometer von Wien entfernt, wo sie schon zur Zeit der Gründung den Wienern kaum, nun aber einfach gar nicht zugänglich ist. Entsprechend ist es den Schülern der Anstalt kaum möglich, in Wien einschlägigen Unterricht mitzunehmen, sich auf Chören praktisch zu betätigen und insbesondere Aufführungen mitzumachen, welche letzteren bekanntlich doch das „halbe Lernen" sind.

Aber auch die Durchführung des Einzelnen mußte schon zu Friedenszeiten schwere Bedenken hervorrufen. Die Unterrichtsgegenstände laufen, mit Ausnahme des Chorals und der Liturgie, mit denen in Wien fast vollkommen parallel. Die doppelte Besetzung mußte deshalb von Anfang an als Überfluß bezeichnet werden. Dazu kommt, was sich eben heute besonders empfindlich bemerkbar macht: die Wiener Chorregenten wurden bei der Berufung an die Akademie vollständig übergangen, und die ersten Stellen mit Persönlichkeiten von auswärts besetzt, die keineswegs als überragende Autoritäten gelten können. Daß dies unter den Chorregenten Wiens arge Mißstimmung hervorrief, ist begreiflich. Diese Mißstimmung wurde dadurch keineswegs gemildert, daß sich die mit großen Kosten unterhaltene offizielle Zeitschrift in Artikeln über Besoldungsreform und ähnliches verbreitet. Der Erfolg dieser schönen Worte blieb, wie zu erwarten, aus, da eben die „ausgiebigen" Stellen bereits besetzt waren.

Aber auch die Tendenz der neugegründeten Schule ebenso wie die der damit verbundenen kostspieligen Zeitschrift konnte keineswegs als einwandfrei bezeichnet werden. Ein flüchtiger Blick in die „Musica divina", und insbesondere in die letzten Jahrgänge, da sie noch „Gregorianische Rundschau" hieß, zeigt die mehr oder weniger verblümte Absicht, die Eigenart unseres heimischen Kunstbesitzes und unserer heimischen Kunstübung zu untergraben. Man würde sich sehr irren, wenn man glauben wolle, darin ein Bild des Wiener Kunstlebens zu finden. Mehr als das, was davon zu lesen ist, wird planmäßig verschwiegen. Schon die Schlagworte „Bodenständigkeit", „Heimatschutz", „Tradition" sind den von außen hereingekommenen Herren höchst unliebsam, und es war seinerzeit in Aussicht gestellt, nach Beendigung des Krieges unbarmherzig vorzugehen.

Vollends war von der Schule die mittlerweile recht übel beleumundete Resolution von 1909 auf ihre Fahne geschrieben worden: Nach einstimmiger Annahme fordert dieselbe als wissenschaftliche Voraussetzung, daß die Kirchenmusik seit dem 18. Jahrhundert „allgemeiner Verfall und gegen den Geist und Ernst der Liturgie" sei. Bezeichnenderweise aber wollen gerade die geistigen Väter und triumphierenden Verbreiter der Resolution nichts mehr davon wissen, seitdem sie in ihrer Absurdität bloßgestellt ward. All dies schmückt sich mit dem Namen Klosterneuburg, dem weltberühmten Donaustifte, das eben in der bildenden Kunst in bezug auf Bewahrung der Tradition, Denkmalpflege und Heimatschutz einen allerersten Rang einnimmt!

Bei den „alten" Cäcilianern wußte man wenigstens, wie man dran war. Sie bekämpften, wenn auch keineswegs einwandfrei, so doch offen unsere österreichische Kunst und Kunstübung. Die nunmehrige Leitung des Cäcilienvereines ist, insbesondere seit dem denkwürdigen Wiener Kongreß von 1909, sehr wesentlich von den alten Kampfmethoden und dem Kampfe selber abgekommen. Ja es schien, daß das gute Einvernehmen zwischen den einzelnen Kunstströmungen, die innerhalb gewisser Grenzen stets Geschmacks- und Gefühlssache bleiben müssen, dauernd gesichert wäre. Jedenfalls muß man heute streng unterscheiden zwischen Cäcilien-Verein und „Cäcilianismus". Diese neueste Richtung nimmt den alten Kampf wiederum auf, bemüht sich dabei aber keineswegs, denselben zu begründen.

Die nächste Maßnahme wird dahin zu bewerkstelligen sein, daß man die „kirchenmusikalische Abteilung" nach Wien verlegt. Das Übrige wird sich unschwer von selbst ergeben. Mehr als je tritt in unseren sorgenvollen Tagen die Notwendigkeit heran, die kargen Mittel weise zu verwenden, um unsere kostbarsten Güter, darunter die Eigenart unserer Musikpflege, lebensvoll und dauernd zu erhalten.

In Klosterneuburg macht sich mittlerweile allerdings eine Bewegung geltend, die sich bemüht, die Schule dort zu erhalten. Vom lokalen und mehr noch vom persönlichen Standpunkte aus ist dies ja zu begreifen. Ob das lokal-persönliche oder allgemeine Interesse schwerer wiegt, mag nach den obigen Erwägungen dem unbefangen Denkenden zu entscheiden überlassen bleiben.

Anmerkung: Obiger Artikel erschien zuerst in der Wiener „Deutschen Tageszeitung" vom 19. Dezember 1920. Bei der hervorragenden Bedeutung der ganzen Sachlage für die Musikpflege überhaupt bringen wir denselben mit einigen zeitgemäßen Zusätzen für unseren Leserkreis. Der Artikel ist um so aktueller, als durch den plötzlichen Tod des Domkapellmeisters Weirich, † 2. März, auch die Frage mit der Dommusik verknüpft ist.

AUS KOPENHAGEN

Von William Behrend

Die hiesige Wiederaufnahme des „Fidelio" zu Beethovens 150. Geburtstage (ein paar Jahrzehnte wurde dieses Werk hier nicht mehr aufgeführt) brachte zwei bemerkenswerte Überraschungen. Erstens konnte man feststellen, daß die Oper, die bei früheren Gelegenheiten immer wieder nach wenigen Aufführungen zur Seite gelegt werden mußte, da das Interesse des Publikums ausblieb, diesmal ein entschiedener „Erfolg" geworden ist. Jedesmal ist „Fidelio" vor ausverkauftem Hause aufgeführt worden, und der Zulauf scheint sich noch immer halten zu wollen. Zwar kann man kaum behaupten, daß diese Tatsache eine höhere Einsicht oder Schätzung des Beethovenschen Werkes kennzeichnet. Vielmehr mag ein wegen des Jubiläums — das auch hier verschiedentlich gefeiert wurde — allgemein gesteigertes Interesse für den großen Meister in Verbindung mit den Umständen, daß die Kopenhagener noch für Theaterabende Geld übrig haben, und daß ihr Liebling, Kammersängerin Tenna Frederiksen, die Titelrolle ausführte, den Ausschlag gegeben haben. Der Erfolg muß jedoch mit Genugtuung festgestellt werden. — Die andere Überraschung war die, daß der gewöhnlich für etwas veraltet und langweilig erklärte erste Akt viel besser gelang und wirkte, als der genialere, für den Meister viel mehr charakteristische zweite. Rein musikalisch war die Vorführung im großen und ganzen einwandfrei. Gesanglich befriedigte Frl. Frederiksen — eine Fidelio eben aus Beethovenschem Geist war sie aber nicht. Die große Leonore-Ouvertüre (Nr. 3) wurde vor dem letzten Bilde gespielt — wohl die nächstbeste Lösung der heiklen „Fidelio-Ouvertüren-Frage". Die beste wäre wohl noch die wirkliche, ursprüngliche Ouvertüre der Oper (Nr. 1) vor dem Stück zu spielen.

Neben Beethoven hat das Kgl. Theater unseren P. E. Lange-Müller anläßlich seines 70. Geburtstags gefeiert; leider nicht durch Wiederaufnahme einer seiner Opern, auch nicht durch Aufführung seines Märchen-

und Volksstücks „Der var en Gang“ (Es war einmal“), sondern durch eine Konzertsuite aus seiner Jugend („Alhambra“) und das Drama „Renaissance“ mit weniger und wenig bedeutender Musik seiner Feder. „Eine sonderbare Feier“ — wie der alte Meister uns gegenüber es selbst bestätigte.

Die im vorigen Musikbrief erwähnte Leere im Konzertsaal dauert an. Der Mittelstand sowie die akademischen und künstlerischen Kreise, haben bei den immer schwerer werdenden Zeiten für solche edlere Vergnügungen kein Geld mehr übrig. Und diejenigen Schichten, die noch Geld vergeuden können und wollen, besuchen die Theater. Vielen von ihnen ist der Konzertsaal noch ein fremdes Lokal, und sie würden sich dort wohl kaum zu Hause finden. Endlich sind große Massen der treuen Konzertgänger unter den Fremden (Deutsche, Russen, Polen) allmählich von hier verzogen. Und so konnte das herrliche •Schörg-„Brysseler“-Quartett, das früher immer nur ein voller Saal begrüßte, vor einem halbgefüllten musizieren, was glücklicherweise weder die Leistungen noch die Begeisterung der Zuhörer beeinträchtigte. Ähnlich ging es den „Böhmen“ und „Budapestern“. Der einzige, der — und zwar mit Grund — Glück hatte, war •Severin Eisenberger, der nach mehrjähriger Pause wiederkam und jedenfalls zum dritten Abend ein volles Haus hatte.

Man wundert sich nicht, daß unter diesen Umständen die fremden Künstler weniger reichhaltig wie früher erscheinen, und daß die Bestrebungen unserer einheimischen Musiker nicht nach Verdienst belohnt werden. So die lobenswerte Mühe des Herrn •Paul v. Klenau, Kopenhagen mit der neuzeitigen Musik bekannt zu machen. Er führte zum ersten Male u. a. „Abendmusik“ von P. Graener, „La tragédie de Salomé“ von Florent Schmitt und „Printemps“ von Debussy in mustergültiger Form auf. Ein bescheidener, aber sehr tüchtiger Klarinettist •Hr. Nörlund brachte u. a. das hier unbekannte Quintett von F. Weingartner zur Aufführung, wovon namentlich das Menuett und Adagio einen prächtigen Eindruck hinterließen. „Der dänische Konzertverein“, welcher geradezu ums Leben kämpfte, konnte seine 20. Saison u. a. durch die Uraufführung einer Sinfonie von Louis Glaß feiern. Das Werk, vom Komponisten dirigiert, hatte einen nicht gewöhnlichen Erfolg. Unter dem mystischen Titel „Sinfonia svastika“ (Kreislauf) schildert es den Lebenstag: Die Arbeitsstunden, die Ruhezeit, die unheimlichen Abend- und Nacht-„Schatten“und der helle stärkende „Morgen“. Musikalisch am wirksamsten sind der erste und dritte Satz — namentlich „Schatten“ ein höchst phantastisches Stück — aber das ganze Werk ist Ausdruck einer hochbegabten und sich kräftig und natürlich gebenden Musikernatur. Die Sinfonie ist gleich vom Verlag Wilh. Hansen angenommen und wird wohl auch in deutschen Konzerten ihren Platz finden.

AUS PRAG

Von E. Janetschek

Mit der Errichtung der tschechoslowakischen Republik hat die „Kommission für die Musikstaatsprüfungen in Prag“ eine nationale Zweiteilung in eine tschechische und deutsche erfahren. In den kürzlich erschienenen Prüfungsvorschriften der letztgenannten erscheint der nachstehende, für den tschechischen Chauvinismus bezeichnende Erlaß des Ministeriums für Unterricht und Volkskultur abgedruckt: „Bei der Auswahl der Kompositionen, die der Kandidat vorträgt oder in der Fachliteratur für den Unterricht anführt, ist zuvörderst auf die slawischen und romanischen Werke zu sehen; aus der deutschen Literatur sind nur die wertvollsten Werke zu wählen!“ Dieser Erlaß, der eines weiteren Kommentares nicht bedarf, bildete sogar den Gegenstand einer Interpellation der deutschen Abgeordneten in der Nationalversammlung. Glücklicherweise sind die Tschechen bis zur Zeit nur in den theoretischen Vorschriften auf solchen chauvinistischen Irrwegen begriffen; in der Praxis des tschechischen Konzert- und Theaterbetriebes nämlich stößt man überall auf deutsche Werke und deutsche Tondichternamen, sowohl der klassischen als auch der modernen Musikliteratur, vielleicht allerdings unfreiwillig und gegen die chauvinistische Überzeugung, weil eben die Praxis der deutschen Meister und ihrer Werke nicht entraten kann. Die Hochflut tschechischer Konzertveranstaltungen ist kaum geringer als jene deutscher Konzerte. Die Konzerte selbst tragen meist lobenswerten internationalen Charakter sowohl hinsichtlich des Inhaltes ihrer Programme als auch hinsichtlich der sie wahrnehmenden Konzertkünstler und Dirigenten. Dies gilt namentlich von den Veranstaltungen der rasch zu Ansehen gelangten sogenannten •Šakschen Philharmonie (nach ihrem tatkräftigen Dirigenten benannt), die sogar jüngst die erste Sinfonie des ehemaligen deutschen Singvereinsdirigenten Theodor Veidl, ein im Gegensatze zur modernen Athematik und Tonalitätsverleugnung im Melodischen und Thematischen schwelgendes, beachtenswertes Werk, zur Uraufführung brachte, während die ältere •„tschechische Philharmonie“ vorzüglich als Mittlerin der engeren tschechischen Tonkunst und der slawischen im weiteren Sinne gelten darf. Die tschechische Oper, die dank der Wegnahme des deutschen Landestheaters in zwei Häusern spielt, bevorzugt in ihrem Spielplane die französische und italienische Opernliteratur, vor allem aber die heimische tschechische, deren beste Werke (Smetana, Dvořák, Foerster, Janáček u. a.) den eigentlichen Grundstock bilden; daß ab und zu auch Mozart und Wagner zu Gehör kommen, sei mit Anerkennung festgestellt. Übrigens gab es anfangs März im tschechischen Nationaltheater nach längerer Pause auch wieder eine Premiere: „Simson“, ein im Stile Melodrama und Leitmotiv mischendes Opernwerk des Dirigenten der tschechischen Oper, •Rudolf Zamrzla erlebte unter persönlicher Leitung des Komponisten einen ausgesprochenen Erfolg. Zamrzlas Oper ist die ernst zu nehmende Arbeit eines gediegenen, im technischen Können hervorragenden Musikers, der es auch nicht an schönen Einzelheiten gebricht; aber die Offenbarung eines wirklichen Talentes, das sich elementar dem Hörer mitteilt und ihn in seinen Bann zwingt, ist sie nicht.

Unser deutsches Operninstitut hat seit meinem letzten Berichte viel künstlerische Arbeit vollbracht: Zunächst durch Veranstaltung eines sorgfältig vorbereiteten Wagner-Zyklus', dessen wertvollste Errungenschaft bisher eine ausgezeichnete Neueinstudierung des mit Unrecht vernachlässigten „Rienzi“ bildete, dann durch die Wiederaufnahme der glanzvollen, musikalisch immer noch modernen, blühend schönen Goldmark-Oper „Die Königin von Saba“. Die Puccinischen drei Einakter „Der Mantel“, „Schwester Angelika“ und „Gianni Schicchi“, sogar in doppelter Besetzung einzelner Hauptrollen, üben nach wie vor ihre starke Anziehungskraft auf das Publikum aus, während Schrekers ungleich wertvollerer „Ferner Klang“ wieder vom Spielplane verschwinden mußte. Die eine Zeitlang in Frage gestellt gewesenen „philharmonischen Konzerte“ unseres deutschen Theaterorchesters unter •Alex. von Zemlinskys Leitung nehmen erfreulicherweise nun doch wieder ihren Fortgang; das dritte derselben brachte unter der offenbarenden Wiedergabe Zemlinskys das „Lied von der Erde“ von Mahler und Schuberts unvollendete H-Moll-Sinfonie. — Deutsche Konzertveranstaltungen gab es in der Berichtszeit wieder in Hülle und Fülle, Konzerte, die mitunter zu wahren Kunsterlebnissen wurden, leider auch bei der beängstigenden Überproduktion im modernen Konzertleben viele, über die sich eine wohl-

meinende Kritik lieber ausschweigt. Erlebnisse der ersten Art waren vor allem die als Fortsetzung der 3 Beethoven-Sonaten-Abende veranstalteten 2, weiteren Sonatenabende •Prof. Rosés und •Georg Szells, der erste Beethoven, Mozart und Brahms, der zweite Beethoven, Brahms und César Franck gewidmet, dann das Konzert des Cellisten •Prof. Max Alt, ferner das erste diesjährige Kammermusikkonzert, das Mozartschöpfungen, darunter das herrliche Klavierkonzert in A-Dur, von Georg Szell, der gleichzeitig die musikalische Leitung selbst besorgte, bravurös gespielt, und das interessante, selten gehörte Klarinettenkonzert in A-Dur brachte, weiter das dem Andenken Regers gewidmete dritte Konzert zugunsten der Mensa academica unter der ausgezeichneten Leitung und pianistischen Mitwirkung •Prof. Bezecnys, und schließlich die beiden herrlichen Liederabende •Aagard Oestvigs von der Wiener und •Paul Benders von der Münchner Staatsoper. Auch •Max Klein, der Baritonist unserer deutschen Oper, gab wieder mit viel künstlerischem Erfolge einen seiner „Schubert"-Abende; nur würden wir gerne einmal von einem Schubert-Spezialisten, wie es Klein werden zu wollen scheint, die weniger und gar nicht im Konzertsaal gesungenen Schubertlieder der späteren Liederfolge des Meisters hören. Unter den Konzerten heimischer Gesangskünstler verdient nur noch das Konzert Erwähnung, das die ausgezeichnete Sopranistin •Frau Boennecken zusammen mit der •Geigerin Schlosser gab; aber Frau Boenneckens Gesangskunst wäre ein doppelter Genuß, würde sie sich zu einer freieren und direkteren Wortbildung entschließen können. Noch muß auch der Tätigkeit unserer deutschen Gesangvereine rühmend gedacht werden. Auf der Höhe seines früheren großen Könnens zeigte sich der •„Deutsche Volksgesangverein" (Männerchor) in einem Wohltätigkeitskonzerte, dessen Vortragsordnung der erste Chormeister des Vereins •Josef Seifert, ein ebenso theoretisch wie praktisch hervorragender, wahrhaftiger Sangmeister, aus Werken Schuberts, Hegars, Kauns und Hutters stilvoll zusammengestellt hatte. Diesen trefflichen Verein wieder in der ganzen Fülle seines schönen Baßmaterials und in der schlechthin mustergültigen Tonausgeglichenheit zu hören, war eine reine Erquickung und Freude. Auch der •Smichower deutsche Männergesangverein ist nach jahrelanger Pause unter einem neuen Dirigenten (•Prof. Bezecny) endlich wieder einmal vor die Öffentlichkeit getreten. Die von ihm im Rahmen des vierten Mensa-academica-Konzertes gemeinsam mit dem ausgezeichneten •Damenchor unseres deutschen Lehrerinnenseminars gesungenen altniederländischen Volkslieder, Madrigale und Lieder heiteren Stiles aus derselben Zeitperiode, ließen den Wunsch wach werden, den Verein bald auch wieder im eigenen Wirkungskreise zu hören. Übrigens war die Vortragsordnung dieses Konzertabends eine der besten und lehrreichsten ihrer Art, die ich in den letzten Jahren ausführen hörte. Unsere beiden Musikhochschulen, die •„Deutsche Akademie der Tonkunst" und das tschechische •„Staatskonservatorium", begnügten sich bei ihren öffentlichen Veranstaltungen bisher mit den pädagogisch wertvollen, durchaus auf hoher künstlerischer Stufe stehenden sogenannten „Schülerabenden", von denen das Staatskonservatorium bisher 11, die deutsche Akademie deren 3 absolvierte. Im Rahmen eines solchen Schülerabends der letztgenannten Anstalt hörten wir zum erstenmal auch vielverheißend Schüler aus der Meisterklasse des Pianisten •Ansorge spielen. Zum Schlusse will ich nur noch eine für unser deutsches Musikleben bedauerliche Tatsache feststellen. Das eine deutsche Theater, das sogenannte Landestheater (ehemaliges ständisches Theater), hat man uns kurzerhand weggenommen, den einzigen deutschen Konzertsaal, das „Rudolfinum", für Zwecke der tschechoslowakischen Nationalversammlung beschlagnahmt. Nun höre ich, daß uns auch letzteres endgültig verlorengehen soll. Der dermalige Besitzer desselben, das deutsche (!) Institut der „Böhmischen Sparkasse", will es der Regierung um den Preis von 150 Millionen č. K. definitiv verkaufen. Auf diese Weise wird die deutsche Tonkunst in Prag bald ganz obdachlos sein!

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

•Marie Jeritza, die geschätzte und künstlerisch hochbedeutende Opernsängerin aus Wien, gastierte mit beispiellosem Erfolg in drei Opernvorstellungen in der Budapester Nationaloper. Für das erste Auftreten wählte sie die Titelrolle der „Aida". Obwohl vor der Aufführung der Regisseur die Indisposition der Künstlerin anmeldete, merkte man ihrem hinreißend schönen Spiele und ihrem hervorragenden Gesang nichts von der Unpäßlichkeit an. Das glänzende Auditorium feierte sie mit Recht bei jeder Gelegenheit stürmisch. Ihr Partner •Béla Környey war der Künstlerin in jeder Weise würdig. Der zweite Gast •Ernst Fischer und •Olga Haselbeck vollendeten den Genuß der prachtvollen Aufführung. In der zweiten und dritten Vorstellung sang die Jeritza ihre Glanzrolle, die „Tosca". Man konnte in ihr wieder die Vereinigung der Gesangskünstlerin mit der dramatischen Schauspielerin par excellence bewundern. Die elementare Kraft einer verheerenden Leidenschaft glühte in dieser Darbietung, ohne die Schönheit der gesanglichen Leistung zu stören. Der zweite Gast, •Herr Wiedemann, sang dagegen den Scarpia korrekt, ohne zu erwärmen. •Környeys Cavaradosso sei lobend gedacht.

Die Zahl der Solokonzerte nimmt beängstigend zu; jeden Abend finden drei bis vier solcher Konzerte statt. Je nach der Berühmtheit und Wertschätzung dieser Künstler haben diese Veranstaltungen mehr oder weniger zahlreiches Publikum. Nur Außergewöhnliches kann daher kritische Bewertung finden. •Louis Dité, der Wiener Orgelvirtuose hat, um gerecht zu sein, etwas enttäuscht, denn im Baß läßt die Klarheit des Vortrages zu wünschen übrig. Sein Anschlag ist zu hart, zu wenig elastisch, so daß man das Klappern der Finger auf den Tasten durch das Spiel hindurch hört; im übrigen ist die Technik den Schwierigkeiten gewachsen, auch der Vortrag entbehrt nicht einer verständnisvollen Vertiefung. In den Zwischenpausen sang die Kammersängerin •Frau Laura Hilgermann, die nunmehrige Professorin für Musik an unserer Hochschule, mit frischer, gesunder Stimme Lieder Schuberts. — Im letzten Konzert unserer •Philharmoniker hörten wir Gustav Mahlers mächtige fünfte Sinfonie in Es-Dur. Schon der erste Satz (Trauermarsch) ist an sich ein glänzendes Tonstück, in welchem bewegte, düstere Tonfiguren vorkommen und tiefes Empfinden bei der Zuhörerschaft erwecken. •Stefan Kerner verstand es, die Schönheiten des eminenten Werkes zur Wirkung kommen zu lassen. Die jugendliche Geigerin •Marie Kálmán verfügt über einen kräftigen Ton, eine gewisse Noblesse und einen warmen Gesangston im Vortrag. Die Technik verblüfft nicht, ist aber gediegen künstlerisch. •Frau Louise Hevesi-Lándori, die einstige Tragödin des Frankfurter Theaters, hat bei ihrem Liederabend großen Erfolg erzielt. Die Stimme hat zwar ihre Glanzzeit hinter sich — aber die absolute Sicherheit des Vortrages, die spielende Überwindung aller gesanglichen Schwierigkeiten, die Lebendigkeit des Ausdruckes und das feine Verständnis in der Auffassung sichern noch immer einen hohen Genuß. •Frl. Piroska Anday, die verdienstvolle Sängerin unserer Oper, gab im Prunksaale der Musikakademie einen selbständigen Arien- und Liederabend, der uns manchen kostbaren Genuß verschaffte. Die junge anmutige Sängerin, die von Natur

aus mit einer edlen, klangvollen Altstimme begabt ist, hat viel und Tüchtiges gelernt. Ihr Vorzug ist nicht zuletzt die unbedingt deutliche Aussprache des Textes. Sie brachte Glucks große Arie aus „Orpheus" und Lieder von Schumann, Brahms, Strauß, Bizets Habanera aus „Carmen" vorzüglich zum Vortrag und erntete großen Beifall. •Frau Martha Kriegner-Linz, die hochbegabte Geigerin, spielte an ihrem diesjährigen Konzert Händels D-Dur-Sonate mit zartem, sympathischem Ton, der bis in das höchste Flageolett abgerundet und weich klingt, sowie mit reifem, musikalischem Erfassen und brillanter Technik, namentlich in chromatischen Passagen. Wir hörten ferner Goldmarks A-Moll-Violinkonzert und Stücke von Gluck, Giardini, Hubay und anderer Meister. Die geniale Künstlerin wurde herzlich gefeiert. Seit wir die Sängerin Frau •Risa Dessewfy-Póka zuletzt gehört haben, hat ihre Stimme an Kraft, ihr Vortrag an Lebendigkeit gewonnen; die Kopftöne insbesondere sind schön ausgebildet, die Textaussprache mustergültig. Die vornehme Gesangsweise und die vorzügliche Technik rechtfertigen die lebhaften Beifallsbezeugungen des vollen Akademiesaales. Wohl selten hat ein Gesangverein in kurzer Zeit so beachtenswerte Erfolge erreicht, wie der •Palestrina-Chor. In der Matinee im Royal-Apollo hörten wir u. a. auch die „Missa Papae Marcelli" unter •Gamaufs umsichtiger Leitung, welches Oratorium tadellos zu Gehör gebracht wurde. •Emil Lichtenberg, der Kapellmeister unseres Opernhauses, hatte zu dem vierten Abend „über die Entwicklung des Klavierkonzertes": •Etelka Freund, •Arnold Székely und •Tibor Szatmári herangezogen. Diese drei Namen verbürgen die Gediegenheit der künstlerischen Darbietungen. Sowohl die Vortragsordnung, wie ihre Wiedergabe ließen das Walten eines gesunden, vom Musikmachen unversehrt gebliebenen Musiknaturells erkennen. Das Doppelkonzert der •Frau Rosina Erényi-Rossi und des jugendlichen •Tenoristen Andor László brachte dankenswerte Leistungen. Frau Rossi verfügt über eine ausdrucks- und modulationsfähige, gediegen geschulte Sopranstimme, eine schlichte, aber dabei natürliche Art und Weise ihres Vortrages. Herr László besitzt eine samtweiche, weittragende Tenorstimme und eine ungemein sympathische stattliche Erscheinung. Auch er wird mit feinem Gefühl allen Intentionen des Tondichters gerecht und hat eine klare, prägnante Textaussprache. Die beiden, vielgefeierten Künstler sangen Arien von Gluck, Durante, Delibes, Giordano, Schumann, Leoncavallo, Rubinstein, Brahms, Puccini und Verdi, ferner Duette aus „Faust" und „Butterfly".

Rundschau

OPER

BIELEFELD Operndirektor •Cahnbley hat es verstanden, das Theater auf eine künstlerische Höhe zu bringen. Aus diesem Grunde ist ihm auch die Leitung noch auf ein weiteres Jahr übertragen worden. Wir hoffen und wünschen, daß es ihm gelingen wird, ein allzu großes Defizit abzuwenden. Seit des letzten Berichtes sind recht gute Aufführungen zu verzeichnen. Durch Vermittelung der Ravensberger Kunstgemeinde kam eine schöne Aufführung des Fidelio mit den Gästen •Lauer-Kottlar (Leonore), •Erb (Florestan), •Buers (Pizarro) und •Höttges (Rocco) zustande. In den „Meistersingern" boten vor allem •Sonnen als Hans Sachs, •Moor als Beckmesser, •Heuermann (Eva) und •Neff (Lene) vortreffliche Leistungen. Unter •Dworzaks Führung gab es eine prächtige Rigoletto-Vorstellung, in der Frau •Gerber-Falk, •Sonnen und •Matuszewski großen Erfolg hatten. Den besten Eindruck hinterließ die Aufführung des Rheingold. •Cahnbleys musikalische Führung war bedeutend. Prachtvoll in Gesang und Geste der Wotan (•Sonnen) und der Alberich (•Moor). Auch die anderen Rollen waren gut besetzt. K. Millies

POSEN Wenn ich diesmal über Opernwesen in Posen schreiben soll, so muß ich mit einem nicht angenehm berührenden Thema beginnen: „Streik im Stadttheaterorchester", diese in der Presse angekündigte Notiz rief allerorts Bestürzung hervor. Wie immer, handelte es sich auch hier um Lohnfragen. Es wurde daher an das verehrliche Theaterpublikum appelliert, während dieser Zeit Verständnis für die schwierige Lage zu zeigen und an dem Fehlen des Orchesters weiter keinen Anstoß etwa zu nehmen. Und tatsächlich! Es gelangten mit bloßer Klavierbegleitung Opernwerke (u. a. „Cavalleria rusticana") zur Aufführung!!! Gott sei Dank einigte man sich bald wieder und gelangte gewissermaßen zu einem „Verständigungsfrieden" miteinander... Von Neueinstudierungen ist Puccinis „La Bohême" zu nennen. Die Aufführung zeigte vollen Schwung und wurde von dem fast stets gefüllten Hause, trotz der enormen Eintrittspreise, beifällig aufgenommen. — Jetzt wird Verdis „Rigoletto" gespielt und bringt als Gast •Miß B. Crawford vom Metropolitan-Theater in Neuyork. Die Gefeierte sang italienisch und kreierte die „Gilda" schauspielerisch wie musikalisch voll Verständnis. Sie wußte sich den übrigen — ebenfalls gut einstudierten Partien und Rollen mit Geschmack und Feingefühl trefflich einzugliedern. Wie nicht anders denkbar, wurde die Veranstaltung ebenfalls mit rauschendem Enthusiasmus aufgenommen. Eine Reihe von Wiederholungen sind ihr gewiß! — Schade nur, daß das Repertoir der hiesigen Oper sich so schwerfällig erweitert und vervollständigt. Wahrlich! ein Stillstand — kein Fortschritt in dieser Beziehung!!! Carl Foerster

STETTIN In einem Gastspiel des Wiener Baritonisten •Fleischer erneuerte man gern eine Bekanntschaft von den letzten Wagnerfestspielen her. Die mächtig ausladende, dabei aber durchaus lyrische Stimme entfaltete ihre Vorzüge mehr bei seinem „Wolfram" als bei seinem „Holländer", für den ihm die dramatische Wucht fehlt; seinen Haupttrumpf spielte er aber in der viergliedrigen, erschöpfend charakterisierten Rolle in „Hoffmanns Erzählungen" aus, trefflich sekundiert von unserm jugendlichen Tenor •Rogland. Als Antonia überraschte das jugendliche •Frl. Ottmar durch erhebliche Fortschritte. Auch ihre Micaela in „Carmen" vermochte zu befriedigen; in die Titelrolle ist die strebsame •Emmi Baßt noch weiter hineingewachsen und vermochte in Ehren neben der Gastleistung einer •Gertrud Runge zu bestehen, deren „Carmen" weniger durch die Stimme selbst als durch deren Verwendung neben faszinierendem Spiel von stärkstem Eindruck war. Als „Don José" machten sich •Rogland und der kraftvolle •Heldentenor Anton die Palme streitig; dasselbe gilt für „Toska", deren Titelpartie unser Stadttheater ebenfalls doppelt und gleich gut mit den Damen •Merker und •Ebner zu besetzen vermag. Auf gleicher Höhe mit der „Toska"-Aufführung stand eine solche von „Aida", auch „Fidelio" konnte befriedigen, weniger „Lohengrin". „Carmen" leitete •Kapellmeister Reime, die anderen Opern der hochbegabte, auch als Pianist und Konzertleiter erfolgreich wirkende •Clemens Krauss. Angesichts der ungewöhnlich guten Leistung verzeichnet man mit doppeltem Bedauern die Tatsache, daß der Weiterbestand unserer Oper ernstlich in Frage gestellt erscheint. Philipp Gretscher

KONZERT

BIELEFELD Die Abonnementskonzerte des städtischen Orchesters unter •Prof. Lamping und •Direktor Cahnbley bilden stets die Höhepunkte unseres musikalischen Lebens. Im dritten Konzert interessierte besonders Rezineks Suite im alten Stil. Am gleichen Abend bot der jugendliche Konzertmeister •Hanke mit der Wiedergabe von Spohrs Gesangsszene eine recht gute Leistung. Das vierte Konzert war Beethoven geweiht: Eroika und Septett op. 20. Die Ausführung unter Lamping gereicht unserem Orchester zur Ehre. Der Musikverein führte die Missa solemnis und die neunte Sinfonie von Beethoven auf. In beiden Werken löste der Chor seine überaus schwierige Aufgabe ganz ausgezeichnet. Aueh die außergewöhnliche Leistung des Orchesters ist zu loben.

In einer Matinee begrüßte man wieder das Würzburger •Schörg-Quartett. Seine Beethovenvorträge waren Kunsterlebnisse höchster Art. K. Millies

DRESDEN Die Konzertzeit, die, wie der vorige Bericht zeigte, bereits Ende August anfing, setzte mit friedensmäßiger Intensität normal im Oktober ein. Für einen Musikhistoriker, der später etwa über unser gegenwärtiges großstädtisches Musikleben bis zur letzten, kleinsten musikalischen Veranstaltung unterrichtet sein will, wird es nötig sein, alle Ankündigungen der Tageszeitungen mit in Betracht zu ziehen, denn es ist der Musikkritik sowohl der Tages- als auch der Fachzeitungen heute nicht mehr möglich, alle die Hunderte von Konzerten (von Gesangvereinen, Lokalgrößen, zumeist Musiklehrern vor ihren Schülern und deren Tanten und Verwandten) auch nur zu erwähnen. Auch in den vorliegenden Zeilen können nur besonders herausgehobene Veranstaltungen besprochen werden. Mit allergrößtem Interesse verfolgte man die bisherigen Opernhaus-Konzerte. Da die Zeit ohne Generalmusikdirektor nun schon ins siebente Jahr eintritt und auch der seit einem Jahr amtierende Operndirektor Scheidemantel die Angelegenheit nicht sehr betrieb, brachte sie das Staatsorchester jetzt selbst in Fluß, indem es plötzlich den Stuttgarter •Fritz Busch zur Leitung eines Konzertes einlud, welches so glänzend verliert, daß Busch für die nächste Spielzeit weiter verpflichtet wurde und in ihm vielleicht doch der zukünftige Generalissimus zu erblicken ist.

Natürlich waren die beiden hiesigen Kapellmeister Kutzschbach und Reiner, von denen jeder auch seine Verdienste um Dresdens Musikleben hat, darüber verschnupft und legten die Direktion der einen Reihe der Konzerte, die in diesem Winter noch fällig sind, nieder. Für Dresdens Musikfreunde gibt es nun dadurch Gelegenheit, Gastdirigenten kennenzulernen.

Buschs Ausarbeitung der Regerschen Mozart-Variationen war ganz außerordentlich feinsinnig. Nur bog er den Charakter der Schlußfuge durch langsame Zeitmaße ins Tragische, während er doch wohl komisch aufzufassen ist, was auch durch •Edwin Lindners kurz vorhergehende Aufführung mit den Philharmonikern deutlich wurde. •Franz von Hoeßlin brachte als Dirigent neben Bruckners vierter Sinfonie zwei kleinere sinfonisch gearbeitete, modern instrumentierte Stücke des jungen Wieners Wilhelm Groß mit, die sich aber keiner interessierenden Erfindung rühmen können (Tanz, Serenade [Uraufführung]). Der einzige deutsche Komponist, welcher zu seinen Opern noch regelrechte Ouvertüren schreibt, ist wohl Siegfried Wagner. Das Vorspiel zu „Der Schmied von Marienburg“, durch Reiner noch vorgeführt, ist jedoch kein Treffer. Vielleicht wirkt es dann mit der Oper zusammen, welche in Dresden herauskommen soll, besser. Drei ältere Werke begegneten in glänzender Wiedergabe durch die Staatskapelle besonderem Interesse: Liszts „Faustsinfonie“, Bruckners „Siebente“ und Draesekes „Sinfonia tragica“. Die dreitägige Beethovenfeier der Staatsoper brachte u. a. unter •Pembaur die „Missa solemnis“ und als Solisten •Eugen d'Albert. •Ella Pančera, •Alfred Höhn waren die weiteren hervorragenden pianistischen Solisten dieser Konzerte, •Joseph Szigetti, •Bärtich und •Schiering, der Nachfolger Havemanns, die violinistischen. — Die Philharmoniker, die ebenfalls in großen sinfonischen Konzerten mit ersten Solisten und in allwöchentlichen Volkssinfoniekonzerten beachtlich zur Blüte des Musiklebens beitragen (zahlenmäßig vier- bis fünfmal so viel Sinfoniekonzerte als das Staatsorchester) wurden des öfteren von Gastdirigenten geleitet. Man kann das den Berliner Philharmonikern zu vergleichende trefflich eingespielte Orchester auswärtigen Dirigenten sehr empfehlen. Die vorzügliche Form der Philharmoniker ist den drei ständigen Leitern zu danken. Von Leo Kähler hörte man die konzertmäßige Erstaufführung seiner Oper: „Lombardische Schule“, ein vornehm gedachtes Werk des Wagner-Epigonentums. Nicht nur historisch, sondern durch den feinen Humor mehrerer Sätze fesselten die in den genannten Konzerten gespielten zwei Sinfonien C. M. v. Webers. Die beiden genialen Messen Webers sind bekanntlich ständig in der kathol. Hofkirche zu hören. •Lindner bot als Neuheit noch die rassige Schwester der „Pathétique“ Tschaikowskys: die seltenere „Fünfte“ in E-Moll. Originell war eine Aufführung einer noch halbwegs frischen Sinfonie von Reicha durch den Mozart-Verein, welcher übrigens auch sein 25jähriges Bestehen feierte. Man vergegenwärtigte sich, daß Beethoven als Bratschist in Reichas Kapelle einst diese Sinfonie selbst mitgespielt hat. — Ein neues Kammertrio •Pozniak-Deman-Bayer hinterließ allerstärkste künstlerische Eindrücke. Gut eingeführt hat sich auch das neue Dresdner •Reiner-Streichquartett. Neuheiten, teils wirklich neu und originell, teils in ausgefahrenen Gleisen sich bewegend, bot der Tonkünstler-Verein von Kaun, Noren und dem Dresdner Hermann Lang. Durch gesundmelodische Thematik und gute Instrumentierung gefielen Orchesterwerke des Dresdners Alfred Diewitz (Ouvertüren), von den Philharmonikern zur Uraufführung gebracht. Instrumental- und Vokalsolisten vom bekanntesten bis zum Podiumserstling sorgten in größter Zahl für ein reich besetztes „Musikalisches Bankett“, um mit dem Namen eines Werkes des einstigen Thomaskantors Schein zu schließen, welches der Unterzeichnete in einem historischen Orchesterkonzert vorführen konnte. Dr. Kurt Kreiser

KARLSRUHE Gegenüber den Schattenseiten einer etwas eintönigen und uninteressanten Arbeit an der Oper hat sich das Konzertleben sehr vorteilhaft entwickelt, ja in manchen Wochen uns eine beängstigende Konzertflut gebracht, der die immerhin beschränkte Zahl der Karlsruher Musikfreunde sich kaum gewachsen fühlte. Aber abgesehen von dem oft mangelhaften Besuch, unter dem nicht nur auswärtige Künstler zu leiden hatten, waren es durchweg erfreuliche Leistungen, die in seltener Überfülle geboten wurden. Da sind zunächst die Sinfoniekonzerte des badischen Landestheaterorchesters zu nennen, die unter der Leitung •Fritz Cortolezis' stehen und mit Ausnahme des in seiner Abwesenheit von A. Lorentz geleiteten Abends von großem künstlerischen Können und echter Spielfreudigkeit des sonst in der Oper stark beschäftigten Instrumentalkörpers zeugen. Zwei Sinfoniekonzerte während der badischen Woche und ein Beethoven-Abend wurden schon früher erwähnt. Besondere Anerkennung verdient aber ein moderner Abend, der uns die Bekanntschaft mit G. Mahlers dritter Sinfonie vermittelte. Sehr erfreulich war es, daß diese Konzerte durch einige Veranstaltungen des Pfälzischen Landes-Sinfonie-Orchesters ergänzt

wurden, das unter Herrn Generalmusikdirektor ♦Prof. Ernst Boehe sich aus kleinen Anfängen zu einem ansehnlichen Tonkörper entwickelt hat, dem so große Aufgaben wie Bruckners dritte Sinfonie oder H. Bischoffs zweite Sinfonie (D-Moll) kaum mehr Schwierigkeiten bereiten. Auch die Wahl der Solisten dieser Konzerte (z. B. ♦Prof. Berber, ♦Josef Pembaur, ♦Céleste Chop-Groenevelt) war äußerst glücklich. Trotzdem gelang es den Pfälzern noch nicht, sich ein volles Haus zu sichern! Ganz Außergewöhnliches bot ♦Fritz Busch (Stuttgart) in einem Sonderkonzert des badischen Landestheaterorchesters, das als Höhepunkt Regers Hiller-Variationen und Berlioz' Harald-Sinfonie brachte. Ein anderes Sonderkonzert dirigierte ♦Theodor Hausmann nicht eben glücklich, doch entschädigte für seine mangelhafte Beherrschung der verschiedenen Partituren ♦Karl Friedberg mit einem Brahms-Klavierkonzert. Nordische (dänische) Komponisten kamen an einem von ♦Seeber van der Floe sehr temperamentvoll geleiteten, aber nordisch nicht sehr stark kolorierten Abend zu Wort. Von den zwei dabei gebotenen Uraufführungen fesselte allerdings weder A. Wieth-Knudsen („Letzte Begegnung") noch J. L. Emborg (Sinfonie Nr. 2) so stark wie die danach gespielte Tondichtung „Sphinx" von Rud-Langgaard. Der größtenteils aus Dilettanten bestehende Instrumentalverein mit Musikdirektor ♦Th. Munz an der Spitze machte sich um die Wiedergabe älterer Musik, aber auch um die Uraufführung des sinfonischen Tonstücks „Wasgenwald" des 1918 verstorbenen Hofkirchenorganisten Max Brauer verdient. — Aus der großen Zahl der anderen Veranstaltungen müssen die Kammermusikabende hervorgehoben werden, zumal wir nach dem Weggang Josef Peischers, des früheren ersten Konzertmeisters des Landestheaters (nach Wien) über keine eigene Kammervereinigung mehr verfügen. Wir hörten das Rebner- und Lange-Quartett, dann das Wiesbadener Trio und wieder die Stuttgarter mit Wendling. Den Meisterwerken der deutschen Violinsonate widmete ♦Margarete Schweickert zusammen mit ♦Prof. Aug. Schmid-Lindner drei genußreiche Abende. Für Meisterkonzerte waren nacheinander ♦Helge Lindberg, ♦Frieda Kwast-Hodapp, ♦Willy Burmester und ♦Alfred Hoehn verpflichtet. Außerdem konzertierten ♦Télémaque Lambrino (Beethoven-Abend), die Frankfurter Madrigal-Vereinigung (♦Marg. Dessoff), der ♦Berliner Domchor, ♦H. Jadlowker, ♦H. Hensel, ♦Frau Charles Cahier und ♦Frau Zegers de Beyl. Von einheimischen Künstlern hörte man einen Lieder- und Arienabend von ♦Marie v. Ernst und ♦Imre Aldori, einen Lieder- und Duettenabend von ♦H. und K. Neugebauer, dann traten eine Reihe der Ordenstein-Schüler und -Schülerinnen vor die Öffentlichkeit: ♦Paul Eberhard, ♦Mathilde Roth, ♦Gertrud Mettenberger, ♦Alice Krieger-Isaac und zusammen mit dem jungen Geiger ♦E. Kornsand ♦Elis. Moritz. Öfters erschien auch ♦Julius Weismann, der unter den jüngeren badischen Komponisten bedeutsam hervorragt. Mit eigenen Liedschöpfungen errangen Hellmut Kellermann und Max Steidel achtbaren Erfolg, der nicht zuletzt ihrem Interpreten ♦Otto Wessbecher zu danken ist, neben ♦Jan van Gorkum, einem unserer beliebtesten Konzertsänger. — Die größeren Männerchöre der Stadt erwiesen ebenfalls mit je einem Konzert den Stand ihres Könnens. Künstlerischer und musikalisch wertvoller waren eine Aufführung der „Hl. Elisabeth" durch das Munzsche Konservatorium, die teilweise Wiedergabe von Bachs Weihnachtsoratorium durch den Evang. Südstadt-Kirchenchor, und schließlich ein Kirchenkonzert, das Bach-Verein und Motettenchor gemeinsam veranstalteten, wofür ♦Dr. Hermann Poppen je eine Kantate von Buxtehude und Bach und dazwischen die Litanei Mozarts ausgewählt und sorgsam vorbereitet hatte.

H. Schorn

POSEN Sehr interessant und abwechselungsreich verlief das Konzertleben Posens Ende des alten und Anfang des neuen Jahres. Im großen Festsaale der Universität gab ♦Josef Sliwiński — als Gast — einen Klavierabend. Der treffliche Meister und geniale Künstler spielte u. a. Schumann, Fantasie Op. 17, Tschaikowski, Sonate Op. 37, einige Sachen von Chopin und Liszt, sowie eine Transkription aus den „Meistersingern" in der Bearbeitung von Liszt. Es war eine Freude, dem Künstler zu lauschen und die nicht genug zu rühmenden Spieleigenheiten desselben bewundern zu dürfen Wenn man bedenkt, daß der Pianist in dem schlecht geheizten Saale gegen grimmige Kälte anzukämpfen hatte und dennoch stand hielt — ja, durch den kolossalen Erfolg sich durch 2 Zugaben erst wieder freimachen konnte, so ist das doppelt ein Ereignis zu nennen! — Einen Kammermusikabend, zu Ehren des 150. Geburtstages Beethovens, veranstaltete die „Poznańska Akademja i Szkola muzyki" im Evangelischen Vereinshause. Zur Aufführung gelangten: Trio B-Dur Op. 70 Nr. 1; Sonata appassionata Op. 57; das Quartett Op. 95 in F-Moll. Die Mitwirkenden waren: ♦Z. Lisicki (Klavier), ♦M. Szrajbérówna (Viol.), ♦Z. Jahnke (1. Viol.), ♦W. Witkowski (II. Viol.), ♦J. Sobierajski (Bratsche), ♦D. Danczkowski (Cello). Einen großen Erfolg erntete Herr Lisicki mit seiner „Appassionata", man zwang ihn zu einer Wiederholung des letzten Satzes. Der Veranstaltung voran ging eine höchst monoton zu nennende, nichtssagende polnische Festansprache!!! — Als eine Freude für die deutsche Bevölkerung wurde es empfunden, als die vom „Deutschtumsbund" veranstaltete musikalische „Volksunterhaltung" das Rampenlicht erblickte. „Aus dem Kinderleben" betitelte sich der Abend und brachte u. a. Lieder von Reinecke, Frank, Bleile und Humperdinck zu Gehör. Den Rekord schlug Haydns „Kindersymphonie". Sie gefiel so gut, daß der letzte Teil noch einmal, ja — die ganze Sache nach einigen Tagen wiederholt werden mußte! — — —

Im Teatr wielki fand — anläßlich der Geburtstagsfeier Beethovens — am 19. Dezember eine große sinfonische Matinee statt. Dirigent war ♦A. Dolzycki. Wie immer waltete jener seines Amtes sicher und mit tief musikalischem Verständnis bei der Wiedergabe der 2. und 5. Sinfonie. Es war eine Feier, würdig und erhaben zu nennen!

Carl Foerster

PRAG An Konzerten litten wir bisher auch im neuen Jahre nicht Mangel. Die Überfülle an Konzertveranstaltungen der letzten Jahre allenthalben zeitigt mehr und mehr den Wunsch, einmal eine Stilrevision derselben vorzunehmen. Denn unsere Konzertunternehmer huldigen heute vor allem dem Grundsatze, möglichst viel und Neues zu bringen, ohne Rücksicht auf die Ziele und Aufgaben des Konzertsaales als Volksbildungsstätte. Und wenn auch der stilistische Ausbau der Konzertgeschehnisse einer Spielzeit als musikbildnerisches Ganze vorläufig bei der Verschiedenartigkeit der Konzertunternehmer und Veranstalter untunlich erscheint, so müßten wenigstens die größeren und führenden Konzertdirektionen in dieser Hinsicht reformierend und vorbildlich wirken. Denn der moderne Konzertunternehmer soll nicht nur der geschäftliche Mittler zwischen der Kunst, ihren Künstlern und der Öffentlichkeit sein, sondern vor allem auch der verantwortliche künstlerische Leiter seiner Konzertunternehmungen als künstlerisches Ganze. Als moderner Konzertunternehmer in diesem idealen Sinne darf ♦Dr. Wilhelm Zemánek gelten, der nach dem Quartettzyklus des Roséquartettes in der Vorweihnachtszeit nun auch einen Zyklus der Beethovenschen Violinsonaten veranstaltete. Wenn die drei Abende dieses Zyklus zu einem besonderen musikalischen Ereignis in unserem deutschen Musikleben wurden, so ist dies vor allem das Verdienst der beiden ausführenden Künstler, ♦Arnold Rosés, des schlechtweg klas-

sischen Geigers im Kammermusikstile, und •Kapellmeister Georg Szells am Klaviere. In dem Zusammenspiele dieser beiden Meister ihres Instrumentes feierten klassische Schönheit und Reife mit jugendlich künstlerischem Feuergeiste den herrlichsten Ausgleich. In der Reihe der großen Konzertveranstaltungen stand das Chorkonzert des deutschen Singvereins, das die große Messe in F-Moll (Nr. 3) von Bruckner als Erstaufführung (!) für Prag brachte, an erster Stelle. •Paul Stuiber, der kunstbegeisterte und zusehends in seinem Chordirigentenamte wachsende Leiter des Singvereins, hat mit dieser Aufführung nicht nur eine außerordentliche Kunsttat vollbracht, sondern auch einen Schandfleck in unserem Konzertleben getilgt. Der vortreffliche Singvereinschor zeigte sich in dem Brucknerschen Riesenwerke ganz auf der Höhe seines eminenten chorgesanglichen Könnens. Reinsten Kunstgenuß bot auch das erste diesjährige philharmonische Konzert unseres deutschen Theaterinstitutes unter •Alex. von Zemlinskys prächtiger musikalischer Leitung, das Wagners „Faustouvertüre", das Schillingsche Melodrama „Hexenlied" (Wildenbruch), von •Direktor Kramer selbst meisterhaft gesprochen, und Richard Strauß' „Alpensinfonie" im Programme enthielt. Letztere wohl zu Ehren des gerade in Prag weilenden Tondichters, dem man auch auf der Bühne und im Konzertsaale reichen Tribut zollte. •Strauß selbst erschien als Begleiter seiner schönsten Lieder mit •Kammersänger Franz Steiner auf dem Konzertpodium. Steiners Gesangskunst bedeutet die höchste Stufe des Konzertgesanges in gesangstechnischer und vortraglicher Hinsicht. Einen seltenen künstlerischen Triumph erlebte der Opernchef unseres deutschen Theaters Alex. von Zemlinsky als Gastdirigent der Šakschen Philharmonie vor der hiesigen tschechischen musikalischen Öffentlichkeit. Mit der schlechthin meisterhaften und von elementarer Eindringlichkeit getragenen Interpretation von Mozarts Es-Dur-Sinfonie und Mahlers „Erster" riß dieser wahrhaftige Meister des Taktstockes auch das tschechische Publikum zu jubelnder und begeisterter Anerkennung hin. Als Solist in einem dieser berühmt gewordenen Sonntagskonzerte der Šakschen Philharmonie erschien auch der durch seinen vorjährigen Klavierabend in bester Erinnerung stehende Leipziger Pianist •Josef Langer. Beethovens Es-Dur-Konzert und „Appassionata"-Sonate wurden unter seinen Händen zu Erlebnissen elementarer Ausdruckskraft und glühendster künstlerischer Offenbarung; Langers vollendete Technik trat namentlich im Es-Dur-Konzerte durch stupende, stählerne Oktavenpassagen und in der „Appassionata" durch die trotz unglaublicher Beschleunigung des Zeitmaßes wunderbar plastische Gestaltung des letzten Satzes hervor. Ähnlichen Offenbarungsgeist wie Langer als Pianist besitzt der Geiger •Feuermann, der im Zyklus der „Meisterabende" spielte; auch er spielte unter anderem Beethoven, und zwar das herrliche Violinkonzert, in erhebendster, abgeklärtester Auslegung. Unter den konzertierenden Gesangskünstlerinnen verdient •Hedda Kux das größte Lob, sowohl als Vortragskünstlerin, die in ihrer Aufgabe aufgeht, als auch insbesondere durch die Stilreinheit ihres Programmes, das diesmal ausschließlich Robert Schumann gewidmet war. Die Liederabende der beiden Wiener Gesangskünstlerinnen •Frau Debicka und •Frau Förstel legten weniger Wert auf künstlerischen Inhalt und Stil der Vortragsordnungen als auf Betonung des Gesangsvirtuosentums. In einem kleineren Konzertabende machten wir schließlich noch die Bekanntschaft einer ganz jugendlichen, hoffnungsvollen Pianistin •Frl. Lilli Mascha. Edwin Janetschek

STETTIN Aus der Anzahl von Konzerten kann angesichts des knappen Raumes nur das Wesentliche erwähnt werden. Der Musikverein unter •Wiemann brachte neben Bachs Reformationskantate das Brahmssche Requiem in trefflicher Ausführung, widmete Beethoven eine würdige Feier (8. Sinfonie) mit •Edith Voigtländer als Solistin und machte in einem Kammermusikabend (Reger, Mozart) mit interessanten Liedern von Rich. Wetz (•Frau Werner-Jensen) bekannt. Die Richard-Wagner-Stiftung bringt an vier Abenden, von denen zwei schon stattfanden, durch Vermittlung der Premyslav-Vereinigung sämtliche Quartette, Quintette und Sextette von Brahms zu Gehör. In einem Schubert-Abend faszinierte wieder die •Onegin ihr Publikum, und freudig begrüßt wurden die Philharmoniker, die unter •Nikisch als Hauptwerk Tschaikowskys Sinfonie E-Moll brachten, mehr aber noch mit Strauß' „Till Eulenspiegel" entzückten. Als Krönung ihrer Veranstaltungen aber bot die Stiftung eine Beethoven-Morgenfeier weihevollster Art: •Edwin Fischer mit den Konzerten C-Moll, G-Dur, Es-Dur, vom Theaterorchester (•Krauß) anschmiegend begleitet. — Daß Letztgenannter sein ihm willig folgendes Orchester in zwei Sinfoniekonzerten zum Siege führte, sei hier anschließend bemerkt. Erwähnung verdient weiterhin von Darbietungen einheimischer Kräfte ein Grieg-Abend des Schützschen Musikvereins (•Süßke) und ein Liederabend von Frau •Köhn-Blum des Programms halber: Liederzyklus von Sekles. — Auf der Konzertliste prangten an glänzenden Namen — die zu nennen genügt — •d'Albert (zweimal), •Kwast-Hodapp, •Petschnikoff, •Thornberg, •Burmester, •Steiner und als erfreuliche Neuerscheinungen der feinnervige Pianist •Gieseking (mit hochmodernem Programm), der echtdeutsche Meistergeiger •Havemann, die vielverheißende junge Klavierspielerin •Schmitz-Gohr und die stimmlich begnadete •Maria Pos-Carloforti. Auf dem Gebiet der Kammermusik ist in erster Linie das Schumann-Trio zu nennen, auch •Mayer-Mahr mit seinen Genossen erschien wieder auf dem Plan, ebenso die Herren •Gülzow, •Prill und •Treff von der Staatsoper mit •Prof. Rößler, diesmal ein etwas buntes Programm bietend. Zu einem Ereignis aber wurde das erstmalige Erscheinen des Staatsoperorchesters, das, unter •Leo Blechs Leitung mit idealer Klangschönheit und virtuosem Schwung spielend mit der Musik zum Sommernachtstraum etwas Vollendetes gab.
Philipp Gretscher

Neuerscheinungen

Détschy, Serafine: „Die Erziehung von Stimme und Sprache durch Atemtechnik." 2. verb. Aufl.

— —: „Übungen für Sprachtechnik nebst Erklärung der Atemverwertung." 2. verm. Aufl. Hamburg, 1921. Verlag C. Boysen.

Hoffmann, Rud. St.: „Franz Schreker." Wien, 1921. E. P. Tal & Co. (Neue Musikbücher.)

Jöde, Fritz: „Musikmanifest." Hartenstein, 1921. Greifen-Verlag.

Specht, Rich.: „Richard Strauß und sein Werk." 1. Bd.: Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist. Wien, 1921. E. P. Tal & Co.

Stefan, Paul: „Neue Musik und Wien." Wien, 1921. E. P. Tal & Co. (Neue Musikbücher.)

Wellesz, Egon: „Arnold Schönberg." Wien, 1921. E. P. Tal & Co. (Neue Musikbücher.)

*

Hindemitt, Paul (Frankfurt). Das Württ. Landestheater wird Anfang Mai zwei Einakter des Komponisten zur Uraufführung bringen, und zwar: „Mörder, Hoffnung der Frauen", Dichtung von Kokoschka, und „Das Nusch-Nuschi", Dichtung von Franz Bley. Die musikalische Leitung hat •Fritz Busch, Regie führt •Dr. Otto Erhardt, die Gestaltung der Bühnenbilder hat •Oskar Schlemmer übernommen.

Besprechungen

Heinz Hanitsch, 5 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Ein neues Liedtalent, dessen Entdeckung ehrliche Freude bereitet. Bei aller Aufgeschlossenheit gegenüber modernen Klangkombinationen ist ihnen zuliebe doch nirgends die Schönheitslinie verlassen worden. Die Singstimme bringt große Melodiebogen, die Begleitung in gutem flüssigen Satz bei fast restlos erschöpfender Darstellung des Textes überaus vornehme, warmblütige Musik. Ich wüßte nicht, welchem von den Liedern ich den Vorzug geben sollte. Sängerinnen, die ihr Repertoir erweitern wollen, seien auf sie nachdrücklich aufmerksam gemacht. B.

*

Joseph Haas. Kinderlust. Zehn kleine Vortragsstücke für Pianoforte zu zwei Händen, Op. 10. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Feingezeichnete, melodisch wie rhythmisch reizvolle Sächelchen, wie sie unser moderner Klavierunterricht dringend benötigt.

Hugo Kaun. Deutsche Weisen. Für eine Singstimme mit Pianoforte, Werk 112. — Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Schlichte, warm und vornehm empfundene Weisen, lautere Herzenskunst!

Paul Zilcher. Sechs leichte Klavierstücke, Op. 139. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Sorgfältig befingerte und genau phrasierte gut klingende Hausmusik, voll reizvoller Abwechslung in Melodik, Rhythmik und Harmonik. Die Pedalnotierung entspricht nicht immer unserer modernen Auffassung.

Carl Ehrenberg. Verliebt. Für eine Singstimme und Pianoforte. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein gewandt gesetztes, an stark geschwungener Melodik reiches Lied mit wirksamer, wenn auch nicht gerade moderner Klavierbegleitung.

Hans Huber. Quintett für Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott. Op. 136. — Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Aus diesem Quintett lachen uns reine Lebensfreude und köstlicher Frohsinn, Schalkhaftigkeit und übermütige Laune entgegen. Wenige verstehen es so wie Huber, mit verhältnismäßig geringen neuzeitlichen musikalischen Ausdrucksmitteln derart erfrischend zu schreiben und dabei doch so modern zu wirken. Die einzelnen Instrumente sind meisterhaft behandelt. Das edle, stark melodische Werk sei unseren Bläservereinigungen aufs wärmste empfohlen.

Heinz Tiessen. Eine Natur-Trilogie für Klavier, Op. 18. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Eine Trilogie, voll fesselnder Eigenart, voll herber, in Zwielichtstimmung und Nachtdunkel getauchter Romantik. Was Tiessen in diesem hochmodernen Op. 18 niedergelegt, hat alles, vollste Berechtigung, ist alles innerlich bis auf das Kleinste erlebt und zieht phantastisch an uns vorüber. Tiessen verspricht noch sehr viel Bedeutendes. Solch kernigen, von heiligem Zorn durchglühten Naturen begegnet man in unserer jammervoll dekadenten Zeit gar selten!

Othmar Schoeck. Das Wandbild, eine Szene und eine Pantomime (Text von Busoni). — Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schoeck zeigt sich in dieser Musik zu Busonis fesselnd gestalteter Pantomime als meisterhafter, mit nadelfeinem Stift bewehrter Zeichner. Seine Kunst gibt sich außerordentlich verhalten und vermeidet bis auf kleine Stellen alles rein äußerlich Aufgebauschte. Wenn er sich auch eifrigst bemüht, exotisch stilecht zu bleiben, so vermag er doch seine echt deutsche, zarte und vornehme Empfindungsweise nicht immer zu verleugnen. Tristanstimmung liegt über der Liebesszene, und unbewußt drängen sich ihm brahmische Klänge in der Szene des Riesen auf. Das hier und da mit Puccinischen Farben betupfte Werk mit seinen geschickt eingewebten feinmelodischen Singstimmen bedeutet eine willkommene Bereicherung unserer von den Bühnen so arg vernachlässigten Pantomimenliteratur. — Der Klavierauszug enthält leider keine Instrumentationsangaben mit Ausnahme der Bemerkung „Celesta hinter der Szene" für den Tanz der Mumie. Gerade bei Werken, die, wie das vorliegende, so ganz auf Klang gestellt sind, bleiben solche Angaben genauester Art ganz unerläßlich.

Joseph Gustav Mraczek. Orientalische Skizzen für Kammerorchester. — Klavierauszug. — F. E. C. Leuckart, Leipzig. —

Diese sattsam bekannten und immer gern gehörten Kammerorchesterstücken liegen in einem farbig und gut klingenden leider nicht mit Instrumentenangabe versehenen Klavierauszuge vom Komponisten vor. Wie Mraczek hier mit wenigen Strichen den Orient mit aller Differenziertheit der Farben durch äußerst geschicktes Durcheinanderfluten schillernder Klänge malt, ist außerordentlich anziehend und reizvoll. Freilich gehört ein zartbesaitetes Instrument und feine Anschlagskunst dazu, um diese Stücke annähernd so wiederzugeben, wie sie im Orchester wirken. Bdt.

Im Verlag Aurora (K. Martin) Dresden-Weinböhla erschienen in trefflicher Ausstattung „Lauensteiner Mädchenlieder" des Dresdener Dichters E. Köhler-Haussen, vertont für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von Lothar Bär, einem hier noch unbekannten, jungen Tonsetzer. Es ist ein größeres Stück zusammenhängender Lyrik — ein Liedzyklus in heimatlich-schlicht, innig-deutschem Sinne, der in seiner volkstümlich verständlichen Melodik den Sängerinnen nicht zu große musikalische Anforderungen abverlangt und doch Erfolg verbürgt. Bei der hiesigen Erstaufführung durch die Breslauer Opernsängerin Marga Neisch gefielen einige Nummern sogar ganz außerordentlich. Die zehn Gesänge kosten 12 Mark, was ihrem Werte nach nicht teuer zu nennen ist. Dr. Kurt Kreiser

Hermann Abert, W. A. Mozart, Erster Teil. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921 (1035 S., 9 Bildn., 4 Faks.).

Entsprechend den Fortschritten der neueren Musikforschung, deren Ziele, Methoden und Ergebnisse gegenüber der Zeit, da die berühmte, in ihren letzten Auflagen von H. Deiters besorgte Otto Jahn'sche Mozart Biographie entstand, ganz andere geworden sind, legt H. Abert, einer der berufensten Mozartkenner, die 5. Auflage — zunächst mit dem ersten Teil (1756—82) — in völliger Neubearbeitung vor. Das Werk, eine Leistung staunenswerten Forscherfleißes und tiefgründiger Fachkenntnis, ist in allen Partien mit gleich intensiver Liebe und Begeistrung wie feinfühliger Pietät geschrieben. Der chronologische Aufbau des Ganzen, die systematische Darstellung der Entwicklung von Mozarts genialer Schöpferkraft läßt die ganze Größe des unsterblichen Meisters vor unserem geistigen Auge erstehen. Die inhaltlich höchst anregende und bedeutsame, vielseitig interessierende und übersichtlich dargestellte Arbeit, die sich auch durch fesselnden und sachlich vornehmen Stil auszeichnet, darf freudigster und dankbarster Aufnahme bei allen Musikwissenschaftlern und Musikfreunden gewiß sein. Mit Spannung sehen wir dem zweiten Teil entgegen. G. Gr.

Notizen

Bautzen. ♦Professor Johannes Biehle hielt auf Einladung der Erzdiözese Wien und unter Sanktion des Kardinal-Fürstbischofs in der Theologischen Fakultät der Universität Wien vor einer zahlreichen geladenen Zuhörerschaft einen größeren Vortrag über den „Gegenwärtigen Stand der Glockenwissenschaft", dessen reiche Ergebnisse die Staatsakademie für Kirchenmusik unmittelbar für den Aufbau des Glockenwesens in Deutsch-Österreich nutzbar machen will.

Berlin. Der Pianist Albert Friedenthal ist am 17. Januar auf Java im Alter von 58 Jahren an den Folgen einer Bronchitis verstorben. Er war auf einer Konzerttournee begriffen, und begann diese in Batavia mit großem Erfolg bei Gelegenheit des Beethoven-Gedenktages. Er ruht jetzt in Garoet, im Zentrum Javas, wo der deutsche Dichter Dauthendey begraben liegt. Außer mit seiner Musik beschäftigte er sich auf allen Gebieten, wobei ihm seine umfassenden Sprachkenntnisse halfen. Seine ethnographischen Studien und seine vorzüglichen Kenntnisse auf diesem Gebiet bezeugen seine herausgegebenen Bücher: „Das Weib im Leben der Völker", „Stimmen der Völker", „Das flämische Volkslied" u. a.

Berlin. ♦Richard Strauß soll eine neue Oper eigner Dichtung unter den Händen haben.

Breslau. Die Max-Reger-Gesellschaft veranstaltet zu Pfingsten ein Reger-Fest großen Stils unter der Oberleitung von ♦Professor Georg Dohrn und unter Mitwirkung erstklassiger Solisten. Dieser Kulturtat in unserm gefährdeten Osten kommt ganz besondere Bedeutung zu, und die Veranstaltung wird schon aus diesem Grunde auf das lebhafteste Interesse der breitesten Kreise rechnen dürfen.

Brüssel. Deutsche Musik in Belgien. Die Direktion der volkstümlichen Sinfoniekonzerte in Brüssel hat unter ihren Abonnenten eine Abstimmung veranstaltet, ob Wagner wieder gespielt werden solle. Das Ergebnis brachte eine mehr als dreifache Mehrheit für Wagner.

Dortmund. Dem verstorbenen Musikhistoriker Dr. Karl Stork soll ein Grabdenkmal errichtet werden. Spenden hierzu sind an die Hauptsammelstelle, zu Händen des Herrn Musikdir. Karl Holtschneider in Dortmund, Balkenstr. 34, zu richten.

Dortmund. Der hiesige Musikverein, welcher 38 Jahre von ♦Prof. Janssen verdienstvoll geleitet wurde und während dieser Zeit berufen war, seines Führers Namen durch die Veranstaltung der Westfälischen Musikfeste und des deutschen Tonkünstlerfestes 1905 in weiten Gauen des Vaterlandes bekannt zu machen, wählte jüngst einstimmig den städtischen ♦Musikdirektor Prof. W. Sieben zu seinem Chormeister. Prof. Janssen hatte eine Wiederwahl seiner Person abgelehnt, um in selbstloser Weise einer jüngeren Kraft Platz zu machen. Der scheidende Dirigent wird sich mit Beethovens „Missa solemnis" von seiner großen Konzertgemeinde verabschieden.

Dresden. Das Dresdener Alberttheater wird vom Herbst d. J. unter der Leitung des Intendanten ♦Löschke in eine Opernbühne verwandelt. Als erster Kapellmeister wurde der Operndirigent des Hagener Städt. Schauspielhauses, ♦Ernst Mehlich, verpflichtet.

Havanna. ♦Ernst Knoch, der tatkräftige Vorkämpfer deutscher Musik im überseeischen Auslande, hatte als Leiter der ersten „Parsifal"-Aufführungen in Havanna einen stürmischen Erfolg bei Publikum und Presse.

Kiel. Der Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat genehmigt, daß das literaturwissenschaftliche Seminar an der Universität Kiel nunmehr die Bezeichnung führt: „Institut für Literatur- und Theaterwissenschaft."

Köln. Die Absicht, in diesem Jahre in Köln das niederrheinische Musikfest, das während der Kriegsdauer nicht abgehalten werden konnte, stattfinden zu lassen, verbunden mit der Feier des hundertjährigen Bestehens dieser Feste, ist wegen der Zeitverhältnisse aufgegeben worden.

Köln. Puccinis drei Einakter haben im Kölner Opernhause einen wohl hauptsächlich den Darstellern geltenden Achtungserfolg gehabt.

Königsberg. Die Opernfrage hat jetzt ihre Lösung durch den Beschluß der Stadtverordnetenversammlung erfahren. Dem Opernunternehmen und der Volksbühne wird eine Garantie von zusammen 635 000 M. für etwa fehlende Einnahmen gewährt. Inzwischen hat das Reich aus den voraussichtlich für 1921 zur Verfügung stehenden Mitteln 150 000 M. fest zugesagt, unter der Bedingung, daß Preußen sich mit mindestens dem gleichen Betrag beteiligt. Der preußische Kultusminister hat bereits sein Einverständnis erklärt. Nach dem Stand der Verhandlungen ist zu hoffen, daß auch der preußische Finanzminister seine bisher ablehnende Haltung aufgeben wird.

Kopenhagen. Die Uraufführung der „grönländischen" Oper „Kadarra" mit Musik von ♦Hakon Börresen war ein entschiedener Erfolg. Komponist und Textdichter (♦Dr. Norman-Hansen, der früher in Grönland als Augenarzt wirkte), wurden lebhaft hervorgerufen. Die Musik ist fließend und gewandt geschrieben und vortrefflich gesetzt, die Gesangspartien weniger bedeutend als die Chöre und Tänze; mehr als die Komposition trug die vortreffliche, ethnographisch interessante und wirkungsvolle Inszenierung zum Erfolg bei.

Kopenhagen. Der schwedische Musikerverband hat für den September dieses Jahres einen mitteleuropäischen Musikerkongreß nach Stockholm einberufen, an dem außer den nordischen Ländern auch die meisten mitteleuropäischen Länder, darunter Deutschland, teilnehmen werden. Es besteht die Absicht, auf diesem Kongreß einen mitteleuropäischen Musikerverband zu gründen.

Leipzig. Der von der Firma Leutke hergestellte Doppelflügel fand bereits in mehreren Konzerten Verwendung. Das Instrument erwies sich als eine anerkennenswerte Leistung der noch jungen Firma.

Leipzig. Der Musikalienhändler ♦Arthur Herrmann sieht am 1. April auf eine 25jährige Tätigkeit im Steingräber-Verlag zurück. Reiche Ehrungen wurden dem Jubilar zuteil, u. a. wurde ihm vom Verlage für seine Verdienste die Prokura erteilt.

Leipzig. ♦Arthur Nikisch wurde durch Vermittelung des italienischen Botschafters in Berlin zur Leitung einer großen Anzahl Konzerte nach Italien eingeladen. Professor Nikisch wird die Reise nach Erledigung seiner künstlerischen Verpflichtungen bei den Berliner Philharmonikern antreten.

Mailand. Das seit Jahren geschlossene Scalatheater wird in der nächsten Spielzeit wieder geöffnet.

München. Die Akademie der Tonkunst in München richtet einen Unterrichtskursus für Viola da gamba ein; als Lehrer ist der bekannte Meister des Gabenspiels, Christian Döbereiner, berufen worden.

München. Der Tonkünstler ♦August Reuss feierte am 6. März sein 50. Geburtstagsfest.

München. Der Münchner Geiger ♦Eduard Bihounek, der als Lehrer am Konservatorium in Klagenfurt wirkt, ist dort mit Erfolg als Solist aufgetreten.

München. Rosa v. Milde, die Gattin Franz v. Mildes, ist im Alter von 72 Jahren gestorben. Mit dieser Frau ist wieder eine Vertreterin einer großen Zeit deutscher Kunst von uns gegangen. Als Tochter der

Altwiener Sängerfamilie der Pauli überkam und pflegte sie die Tradition musikalischer Abstammung. Schon als 17jährige sang sie am Hoftheater in Dessau jugendlich-dramatische Rollen. Eine bedeutungsvolle Zeit künstlerischen Wirkens begann für sie mit ihrer Berufung an das Hoftheater in Hannover im Jahre 1869. An dieser Bühne kam sie zum ersten Male in Berührung mit Hans v. Bülow und damit mit dem Kreise Wagner-Liszt. Das Evchen, eine ihrer besten Rollen, hat sie mit Wagner selbst in Bayreuth einstudiert. 1884 heiratete sie Franz v. Milde, den Sohn Feodor und Rosa v. Mildes, die sich durch ihre ersten Darstellungen Wagnerischer Gestalten einen Namen in der Musikgeschichte erworben haben. Mit ihrem Gatten siedelte Rosa v. Milde im Jahre 1906 nach München über, wo dieser seither an der Akademie der Tonkunst wirkte. Das Gedenken an diese ob ihrer Künstlerschaft und edlen Menschlichkeit hervorragende Frau wird in weiten Kreisen unvergänglich sein.

Olten (Schweiz). Der Komponist ♦Musikdirektor Ernst Kunz ist als Professor der Kompositionslehre an das staatliche Konservatorium in Wien berufen worden.

Rudolstadt. Am Schwarzburgischen Landestheater zu Rudolstadt wird „Die Hochzeit", eine tragische Oper in drei Akten von F. Albert Köhler, zur Uraufführung kommen. Der Text dazu ist von B. Lvovsky nach dem Leitgedanken verfaßt worden, den der 19jährige Richard Wagner einem — später von ihm vernichteten — Buche gleichen Titels zugrunde gelegt hatte.

Stutgart. ♦Generalmusikdirektor Fritz Busch hat den Ruf als Generalmusikdirektor des sächsischen Staatstheaters in Dresden abgelehnt und verbleibt in seinem Wirkungskreise am Landestheater in Stuttgart.

Wien. Zur Krise in der Wiener Volksoper wird gemeldet, daß eine neue Lösung versucht werden wird, da sich das Personal der Oper hartnäckig weigert, dem ehemaligen Direktor der Oper ♦Reiner Simons die Übernahme der Leitung zu gestatten. Es wird daran gedacht, den gegenwärtigen Leiter des Brünner Stadttheaters, ♦Dr. Beer, der im Herbst das Raimund-Theater übernimmt, damit zu betrauen, beide Theater zu führen.

Wiesbaden. 1. Deutsches Mahlerfest. Als erste deutsche Stadt unternimmt es Wiesbaden, eine Zahl Mahlerscher Werke in der Zeit vom 13. bis 25. April in zyklischer Folge vorzuführen und zwar gelangen unter der musikalischen Leitung ♦Carl Schurichts die 2., 3, 5., 6., 7. Sinfonie und das Lied von der Erde zur Aufführung. Außerdem werden Kammermusikveranstaltungen und Vorträge die Tagung abrunden, die Herren ♦Paul Stefan, Wien und ♦C. R. Mengelberg, Amsterdam, werden über Mahler, ♦Dr. Karl Holl, Frankfurt a. M. über den gefallenen jungen rheinischen Komponisten Rudi Stephan Vorträge halten. ♦Therese Schnabel-Behr singt Lieder Mahlers und ihres Gatten Artur Schnabel, fernerhin verzeichnet das Festprogramm einen Abend junger rheinischer Tonsetzer, die in der Mehrzahl ihre Werke selbst vorführen werden. Auskunft erteilt das Büro des Mahlerfestes, Wiesbaden, Kurhaus.

Zürich. Hier sollen jetzt jedes Jahr große internationale Festspiele stattfinden, um Zürich zu einem europäischen Festspielzentrum zu machen. Zunächst sollen in diesem Jahre, von Mitte Juni bis Mitte Juli, drei Aufführungen des „Parsifal" mit berühmten Vertretern der Hauptrollen und mit Unterstützung des Züricher Stadttheaters unter Leitung eines ersten Operndirigenten sowie zwei Aufführungen einer weiteren Oper mit hervorragenden Gästen stattfinden. Ferner sollen vier Orchesterkonzerte unter je einem schweizerischen, französischen, deutschen und englischen Dirigenten, sowie drei Kammermusikabende mit Quartetten verschiedener Nationalitäten stattfinden.

*

Schreker in London. (Nach einem Berichte der „Kölnischen Zeitung" vom 18. März 1921.)

In der Queens Hall wurde kürzlich Franz Schrekers Vorspiel zu einem Drama aufgeführt. Über Schrekers Musik, die dem Londoner Publikum bisher noch unbekannt war, liegen jetzt folgende Pressestimmen vor: Der Daily Telegraph vermißt jede Individualität in dem Werke. Das Daily Chronicle äußert sich dahin, daß die Musik zwar geschickt geschrieben, aber nicht besser sei, als das übrige Zeug, wie es Dutzend englischer und anderer Komponisten jedes Jahr schreiben. Da das Programm den Komponisten als einen Künstler bezeichnete, der für die heutige Musik in Deutschland richtunggebend sei, bemerkt die Morning Post: „Stimmt das, dann ist es klar, daß es mit der Musik in Deutschland geht, wie mit vielem anderen, sie ist nur noch „Ersatz". Denkt man an Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, so kann man nur sagen, wie tief bist du gesunken. Schade, daß so etwas in England aufgeführt wurde. Allerdings warf das Publikum nicht mit faulen Äpfeln, es ging ordentlich nach Hause." Die Sunday Times schreibt: „Wenn das der aufgehende Stern für die deutsche Musik ist (Anmerk. d. Red.: Schreker ist erst seit kurzem deutscher Staatsbürger!), dann sind ihre Aussichten ziemlich hoffnungslos. Was an dem Werk wirkliches Eigentum ist, ist miserabel, die besten Stellen könnten aus dem Papierkorb Wagners oder Straußens aufgelesen sein. Uns erscheint diese Musik wie der Rest einer erschöpften Vergangenheit." In der Daily Mail heist es: „Herr Schreker ist heute der Götze der Berliner. Deutschlands Niedergang hätte uns nicht überzeugender vor Augen geführt werden können, man empfindet zum ersten Male so etwas wie Sorgen um sein Schicksal." Im Dispatch liest man: „Jedenfalls war die Aufführung dieses verwässerten Unsinns ein schwerer Schlag für Deutschlands musikalischen Ruhm, wenn das das Beste ist, was Deutschland heute zu bieten hat, dann ist es tiefer gesunken, als die größten Pessimisten vorausgesehen haben." Endlich bemerkt noch der Globe: „Die Aufführung war eine Lehre für alle die, die immer noch an Deutschlands musikalische Überlegenheit glauben. Ein Publikum, das derartige Musik mit Beifall begrüßt, muß sich in einem verzweifelten Stadium befinden."

Schriftleitungsvermerk

Die im Heft 5 veröffentlichten Bilder von H. Kögler, Milda Hornickel und P. Graener sind in den Räumen der Firma Fritz Reinhard, Leipzig, Dittrichring 17 hergestellt worden.

*

Unverlangte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Umschlag und Rückporto beigefügt sind.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 8 | *Leipzig, Sonnabend, den 16. April* | 2. Aprilheft 1921

Musikalische Gedenktage

16. 1858 J. B. Cramer † / **17.** 1764 J. Mattheson † / **18.** 1819 Fr. v. Suppé * / **19.** 1858 Sigfr. Ochs * / 1868 M. v. Schillings * / **20.** 1869 C. Löwe †
25. 1861 E. Bossi * / **27.** 1812 Fr. Flotow * / **28.** 1887 C. F. Pohl †

Musikalischer Impressionismus und Expressionismus

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Impression heißt Eindruck, Expression Ausdruck. Der Impressionismus wie der Expressionismus sind moderne Kunstbewegungen, die von der Malerei auf die Musik übergriffen. Die Wiege des Impressionismus steht in Frankreich, die des Expressionismus in Deutschland und Österreich. Der impressionistische Maler sucht in Freilicht und Freiluft gesammelte Natureindrücke, Naturausschnitte durch das Medium seiner persönlichen, überaus empfindlichen und modern-subjektivistischen Künstlernatur in leichter, aufgelockerter und alle festeren „Konturen" im alten Sinn auflösender Malweise auf die Leinwand zu bannen. Der expressionistische Maler bestrebt sich, den intensivsten gefühlsmäßigen Ausdruck, das Urgefühl an sich, den inneren und äußeren Bewegungsvorgang visionär in konzentrierteste und knappeste Form zu gießen. Der impressionistische Musiker will den Eindruck von Dingen der Außenwelt selbst, also etwa das Kantsche „Ding an sich", mit möglichster phonographischer Treue und Feinheit des Empfindens, doch unter Ausschaltung des seelischen Gefühlslebens in ganz besonderer künstlerischer Weise musikalisch „malen". Der expressionistische Musiker will absolut Neues auf technisch, harmonisch und melodisch völlig neuer Grundlage und nichts als reinen, hemmungslosen Ausdruck. Der Impressionismus ist der letzte Ausklang der Romantik, der Expressionismus der erste „Ferne Klang" einer neuen Zeit.

Auch wer Parallelen zwischen den bildenden Künsten und der Jahrhunderte später entwickelten Tonkunst ablehnt, kommt um sie im Falle des Im- und Expressionismus nicht herum. Was die Maler und Musiker beider Kunstrichtungen wollen, ist im Grunde ganz dasselbe. Was Manet und Monet und ihr Kreis in Frankreich um 1870 in der Malerei erkämpften, hat Debussy in der Musik Jahrzehnte später vollendet; was Turner in seinen Lichtwundern in der englischen Malerei vorbereitete, hat Scott in der Musik in unserer Zeit wieder aufgenommen; was die Wiener Expressionisten der Malerei wollten, will auch Schönberg in der Musik. Die Maler-Impressionisten sind halbe Musiker, die Musiker-Impressionisten halbe Maler; die Maler-Expressionisten, namentlich ihre radikalste Linke, die Kubisten, sind halbe Mathematiker der Form, die Musiker-Expressionisten halbe Kubisten des Klanges. Deshalb aber sind jene keine Halbmaler, diese keine Halbmusiker, sondern in jedem Falle ganze Künstler, die es mit ihrer Kunst, so seltsam, ja so „verrückt" sie dem klassisch Gebildeten erscheint, durchaus ernst und ehrlich meinen.

Wie überall in der Kunst, läßt sich das Wesen des musikalischen Im- und Expressionismus am besten an lebendigen Kunstwerken klarmachen. Wir wählen dazu einige Wassermusiken. Mendelssohn in seinem Musterbeispiel romantischen Naturerlebens in klassischer Form, der Hebridenouvertüre (Fingalshöhle), löst die Anregungen seines innerlichen Lauschens in der Natur in reine Gefühle und selbständige Phantasievorstellungen auf und gibt so Natur, gesehen durch ein künstlerisches Temperament, in dem Natur, Gefühl und Phantasie sich die Wage halten. Das die schottische Hebride umspülende Meer ist tonmalerisch im Auf und Ab

seiner Flut so genial und bereits ganz „impressionistisch", wie diskret, gewissermaßen als Lokal- und Grundfarbe dem ganzen Werk einheitlich „unterlegt". Debussy setzt in den „Estampes" die „Gärten unter Regen". Diesmal sind aber nicht mehr die Gärten oder die von ihnen ausgehenden Stimmungen, sondern nun ist der Regen die Hauptsache. Und zwar der Regen in allen feinsten Phasen und Abstufungen, von dem ersten gleichmäßigen und sanft-eintönigen Tropfenfall zu Anfang und dem in träumerische Versonnenheit getauchten vorübergehenden Nachlassen im Mittelteil bis zur sprühenden und glitzernden elementaren Naturlust des Platzregens zum Schluß. Liszt läßt die „Wasserspiele der Villa d'Este" wohl schon in bereits impressionistisch gebrochenen, bunten Regenbogenfarben springen und funkeln, aber er vergißt doch im Mittelteil darüber noch nicht die Hauptsache: die süße sehnsuchtsvolle Erinnerung an das schöne Einst und, in den düstern Akkorden des Schlusses, die schwermütige Vergangenheits- und Verlassenheitsstimmung der römischen Campagna. Ravel dagegen überflutet in der „Ondine" die liebliche Gestalt seiner französischen Undine völlig durch die ruhe- und seelenlose Musik des Wassers.

Je später, desto deutlicher tritt der Einfluß der Exotik im musikalischen Impressionismus zutage. Wie Degas in der Malerei, so haben Debussy und namentlich die Engländer Delius und Scott impressionistische „Traumdichtungen" geschrieben, die auf weiten Reisen der Phantasie und der philosophischen Versenkung in die ostasiatische Wunder- und Märchenwelt Indiens, Japans und Javas entstanden sind.

Debussy, Ravel, Delius und Scott „malen" also die Natur in Musik insofern, als ihnen ihre, in möglichst getreue Klänge, Stimmungen und Empfindungen mit angespannten Sinnen aufgefangene Abschilderung der Natur und ihrer Phänomene der künstlerische Zweck ihres Schaffens an sich bleibt. Der Romantiker lauscht innerlich und setzt sein Naturerleben in Seelisches um; der Impressionist hört äußerlich und bringt seine „Impressionen", seine Eindrücke zu selbständiger Darstellung.

Zwischen Impressionismus und Expressionismus ist eine scharfe Scheidung auch in der Musik nicht möglich. Der echte Expressionist Schönberg beginnt in der „Verklärten Nacht" und den „Gurreliedern" mit einem, etwa Wagners Tristanstil persönlich weiterbildenden Impressionismus. Des Expressionisten Schrekers System leuchtender musikalischer Farbenkomplexe ist impressionistisch. Die erste von Wellesz' expressionistischen „Idyllen" nach Stefan George könnte der Impressionist Debussy geschrieben haben. Debussys „Sirenen" (Nocturnes), die als fabelhafte, reine Klangwesen überhaupt keine Worte, sondern nur langgezogene Töne auf hellen Vokalen singen, sind expressionistische Gebilde — freilich von der Wirkung, daß sie vor dem einzigen, himmlisch schönen Vorhaltsakkord auf „Lande" in Wagners „Tannhäuser" (Venusberg) sich in Nichts auflösen. „Der ferne Klang" von Schreker, den man zuerst als robusten Impressionisten begrüßte, ist ein ebenso expressionistisches Klangphänomen jener Familie, die etwa in E. T. A. Hoffmanns mystisch-zauberhafter Äolsharfe des „Kater Murr" ihren romantischen Urahn verehrt. Die Kammersinfonien Schönbergs, Schrekers, Karg-Elerts sind Musterbeispiele expressionistischer, „horizontal" zu hörender Musik. Der ursprünglich von Chopin ausgehende Führer der modernen russischen Klaviermusik und Prophet des impressionistischen Farbenklaviers in der Sinfonie, Scriábin, landet im Expressionismus seiner letzten Sinfonien und Klaviersonaten.

Auf die lärmenden Programmusiken des neudeutschen Naturalismus folgte der klanglich gemäßigte musikalische Impressionismus. Sein geschichtliches Verdienst besteht in einer außerordentlichen Verfeinerung und Ausbildung aller zarten und intimen Reize der Farbe und der Stimmung; seine Gefahr in einer starken Auflockerung, ja fortschreitenden Auflösung des harmonischen, rhythmischen und tonalen Gefühls, so daß der Expressionismus des letzten Schönberg, der nicht die „altmodische überwundene" Konsonanz, sondern, in völliger Verkennung aller künstlerischen Grund- und Elementargesetze, die Dissonanz zum harmonischen Grundprinzip erhebt, seine natürliche Folge darstellt. Beide großen musikalischen Richtungen, der Impressionismus wie der Expressionismus, sind nicht *die*, sondern *eine* Richtung der Zukunft. Es geht nicht an, sie als ungefährlich, als Ausdruck künstlerischen Unvermögens hinzustellen. Ihre Künstler erfüllen in ihrer Art ehrlich und überzeugend eine wichtige *Vermittlerrolle*, und sie sind in ihrer Welt restlos glücklich. Ob auch wir es in ihr sind, ob diese Richtungen *allein* Zukunft bedeuten, das ist, wenigstens bei dem letzten Schönbergschen Expressionismus, wohl eine andere Frage...

Frédéric Chopin (1810–1849)

Etüden op. 10
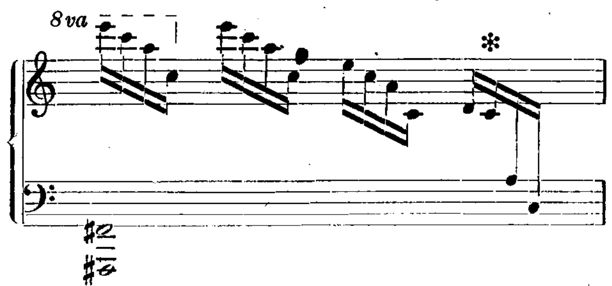
Von Prof. Heinrich Schwartz / München

Im nachfolgenden unterziehe ich Chopins geniales Etüdenwerk op. 10 einer genauen Betrachtung und gebe Winke und Anweisungen für ein nutzbringendes Studium desselben, wie sie langjährige pädagogische Erfahrung gelehrt hat. Diese Etüden sind im Juli 1833 erschienen, im 23. Lebensjahre des Komponisten, ihre Ausarbeitung fällt also in die Jugendjahre Chopins — fürwahr eine erstaunliche Leistung! Vergleicht man mit dieser poesiedurchtränkten Tat z. B. Clementis überaus tüchtigen, aber doch recht trockenen Gradus ad Parnassum, so ist wohl kein Zweifel, welcher von beiden, Clementi oder Chopin, den Weihekuß der Muse empfangen. Dort braves, hausbackenes Musizieren, hier künstlerische Offenbarung. Denn als neu in jeder Beziehung dürfen diese Etüden angesehen werden. Chopin ist in ihnen seiner Zeit um Jahrzehnte vorausgeeilt. Welch ein Staunen mag sich in dem Gesichte Czernys, des damalig fruchtbarsten Etüdenkomponisten ausgedrückt haben, als er von diesem op. 10 Kenntnis genommen! In Harmonik und Melodik etwas bis dahin Ungeahntes, etwas, was so weitab von der Fabrikation des Tages lag, daß man es kaum zu fassen vermochte. Dabei technische Probleme bietend, wie sie der Großmeister der Epoche, Beethoven, zwar wiederholt in seinen Werken gefordert, deren Studium jedoch in keinem der damals vorhandenen Etüdensammlungen zu ermöglichen gewesen wäre. Und das Ganze von poetischem Zauber erfüllt, den man bei den komponierenden, in Ehren ergrauten Klavierlehrern jener Zeit vergeblich suchen wird! So mußte das Erscheinen dieser Chopinschen Etüden als ein wahres Wunder wirken, dessen Bedeutung voll zu würdigen freilich erst späteren Jahren vorbehalten war. Dem Eintreten Franz Liszts und Robert Schumanns war es zu danken, daß Chopins Schaffen jene intensive Pflege erfuhr, die man schon als Popularität bezeichnen darf. Eine Popularität, die schließlich sogar zum Überdrusse gediehen war.

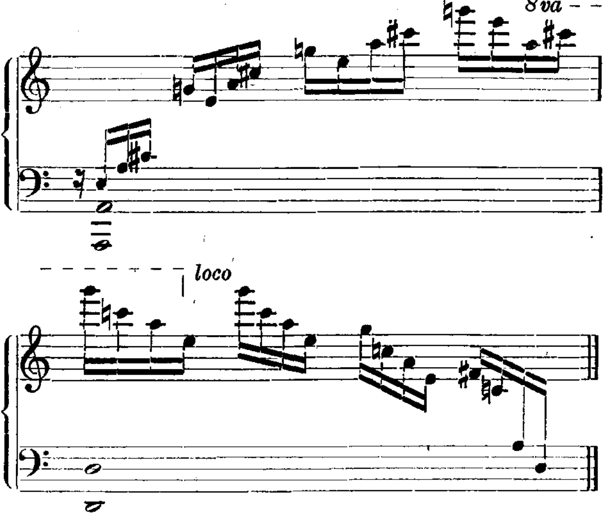
Wie schon früher erwähnt, bin ich dafür, erst nach dem Studium von op. 25 dieses op. 10 vorzunehmen, da dessen restlose Wiedergabe sowohl nach Seite der technischen Lösung wie des Vortrages mir schwieriger scheint. Diese Etüden, besser diese Tongedichte, setzen ein völliges Vertrautsein mit dem Chopinschen Stile in noch höherem Maße voraus, als die lieblichen Schwestern des op. 25. Gleich diesen verlangen sie nicht nur eine Fingertechnik von tadelloser Glätte, die bei Czerny und Clementi erworben sein muß, sondern auch eine Reife und Eleganz des Spieles, die erst nach vieljährigem Studium in die Erscheinung tritt. Wer sich an Chopins op. 10 heranwagt, muß mit blankem Rüstzeug nach jeder Seite hin ausgerüstet sein, wenn er den Forderungen des Tondichters gerecht werden will. Und diese Forderungen sind nicht nur technischer Art, vielmehr hat stets eine hochentwickelte virtuose Technik als Folie des poetischen Gedankens zu dienen, welcher das Werk durchzieht. Die Ansprüche, welche der Komponist an den Interpreten stellt, sind viel größer, als dieser erfahrungsgemäß in den meisten Fällen sich zugestehen will. In der Regel wird hier das Unzulängliche Ereignis, und zwar aus dem Grunde, weil der Spieler allzufrühe das Studium der Chopinschen Etüden beginnt. Vielfach zeigt sich auch, daß sie die obere Grenze für die Leistungsfähigkeit des Pianisten bilden. Sie sollte nicht gedankenlos oder aus bewußter Eitelkeit überschritten werden. An welchem Zeitpunkte mit dem Studium des op. 10 begonnen werden kann, wird der einsichtige Lehrer zu entscheiden haben, nicht etwa der ehrgeizige Schüler, wie das zuweilen vorkommen soll. Dabei wird vorausgesetzt, daß auch die theoretische Ausbildung des letzteren auf einer Stufe angelangt sei, welche es ihm ermöglicht, die Chopinsche Harmonik zu begreifen. Es darf dem Schüler keine Schwierigkeit bereiten, beispielsweise die erste Etüde (C-Dur) zu analysieren. Chopins Biograph, F. Niecks, sagt: „In op. 10 zeichnen sich drei Etüden durch ihre Schönheit besonders aus. Die dritte (Lento) und die sechste (Es-Moll) zählen zu Chopins reizendsten Kompositionen, indem sie die klassische Keuschheit der Umrisse mit romantischem Dufte vereinen. Und welch erhabene Größe spricht aus der zwölften in Stuttgart nach dem Falle Warschaus entstandenen Etüde. Der Komponist scheint vor Wut zu kochen: Die linke Hand stürmt gewaltsam einher und die rechte fährt mit leidenschaftlichen Ausrufungen dazwischen. Mit Warschaus entstandene Etüde! Der Komponist ma non troppo sagte Chopin zu Gutmann, er habe nie in seinem Leben wieder eine so schöne Melodie (chant) erfunden; und einmal, als Gutmann sie spielte, erhob der Meister die gefalteten Hände und rief aus: „O ma patrie!“ — —

Ich gehe nun daran, die einzelnen Etüden zu besprechen, und folge hierin der Ausgabe Peters, welche von Hermann Scholtz kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen ist. Die erste Etüde (C-Dur) ist ein rauschendes Virtuosenstück, das mit kräftiger Tongebung in flottem Zeitmaße vor-

getragen werden soll. Jeder Finger muß sich hier als Meister zeigen auch in den Takten, die etwas unbequem liegen. Ganz besonders gilt dies vom fünften Finger. Der Komponist schreibt legato vor, also ist enge Tonverbindung durchaus geboten. Im 4. Takte viertes Viertel d, nicht



etwa e, was erfahrungsgemäß zwar häufig vorkommt, aber antimusikalisch ist. Die Oktavbässe der linken Hand sollen sich durch vornehme Klangfülle auszeichnen. Was die Phrasierung anbelangt, so denke man zunächt achttaktig, vom 25. Takte an zwölftaktig; im 49. Takte beginnt die Wiederkehr des I. Teiles. Im 25. und 26. Takte schlage ich diese Abänderung vor:
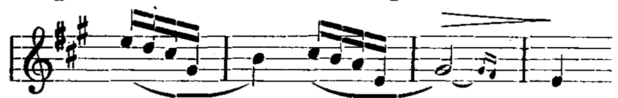


eine Erweiterung, auf welche der Komponist aus einem naheliegenden Grunde verzichtete. Hände mit geringer Spannkraft mögen sich des beigedruckten zweiten Fingersatzes bedienen, falls ihnen die Ausführung durch den normalen ersten unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten sollte, doch sei ausdrücklich bemerkt, daß dies nur als Notbehelf gelten kann, da der eigentliche technische Zweck der Etüde, die Erweiterung des Spannungsvermögens, durch diese Konzession aufgehoben wird. Die Etüde mit dem erforderlichen Glanze durchzuführen, verlangt überlegene Ausdauer, die am besten an Ort und Stelle, d. h. durch regelrechte Trainage erworben wird. Ein vernünftiger Pedalgebrauch ist unerläßlich, soll die beabsichtigte Klangentfaltung des Instrumentes — und man weiß, welche Rolle diese bei einem ausschließlichen Komponisten für das Klavier vom Range Chopins spielt — zu ihrem Rechte kommen. Bei dem anfänglichen Studium bin ich dafür, darauf zu verzichten, um absoluteste Deutlichkeit und Sauberkeit zu erzielen; erst später, wenn die einzelnen Passagen schon „sitzen" und wenn das Ganze bereits Gestalt angenommen hat, soll als letzte Ingredienz des Vortrages das Pedal hinzutreten. Über das Wie? brauche ich wohl keine Worte zu verlieren. Von mehrfachem Nutzen wird sich eine Transposition nach Des erweisen; nicht nur aus technischen, sondern mehr aus musikalischen Gründen nehme ich immer wieder Veranlassung, auf die Bedeutung des Transponierens aufmerksam zu machen. Sind nun die sämtlichen Vorbedingungen erfüllt, daß an einen freien Vortrag gedacht werden kann, so interpretiere man das prächtige Tonstück mit Feuer und Schwung, überschreite jedoch nie die Grenzen des musikalisch Schönen und stilistisch Zulässigen.
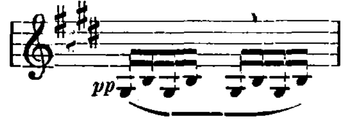
Ein wesentlich anderer Charakter ist der zweiten Etüde (A-Moll) eigen. Nicht strahlendes Tageslicht ist über sie ausgebreitet, wie über ihre Nachbarin zur Linken, sondern geisterhafte Nachtstimmung, dunklen Schatten gleich zieht sie dahin. Starr, ohne wärmenden Ausdruck, kalt in der Tongebung und scharf im Rhythmus werde ihr Vortrag aufgebaut. Wiederholt schreibt der Komponist sempre legato, ein Beweis, wie viel ihm daran gelegen, daß die chromatische Linie sehr gebunden, gleichmäßig, ohne Unebenheiten und Störungen dahinfließe; kurz jedoch nehme man die Akkordfüllungen der rechten Hand. Gar zu gerne zeigt der zweite Finger hierbei die Neigung, nicht anzuschlagen. Dieser „Blindgängerei" muß natürlich gesteuert werden. Aber auch der Versuchung, diese Akkorde zu arpeggieren, ist kräftiger Widerstand entgegenzusetzen. Die linke Hand begleite in kurz gestoßenen Akkorden und, von einigen Akzenten abgesehen, trocken und gleichförmig in der Tongebung, rhythmisch jedoch von nicht zu überbietender Gewissenhaftigkeit. Der Kontrast des legatos der rechten Hand mit den dumpfen staccato-Schlägen der linken verleiht dem Tonstücke ein apartes, höchst reizvolles Kolorit. Dazu kommt in bezug auf Pedalanwendung völlige Enthaltsamkeit, die wohl geeignet ist, die Wirkung des Unheimlichen zu erhöhen. Die Etüde wird in den ersten zwölf Takten viertaktig, vom 13. an sechstaktig, vom 19. zweitaktig in großen Linien phrasiert. Bei Takt 23 werden drei Takte zusammengezogen, denen ein einzelner (Takt 26) folgt; ihnen schließen sich sodann sechs Takte an (Orgelpunkt auf E). Jedoch dürfen die Zäsuren nicht übertrieben werden; es sind vielmehr ganz kleine, fast unmerkliche Einschnitte. Ich halte diese Etüde für eine der schwierigsten der ganzen

Sammlung (Tempo!) und lasse sie daher meistens erst nach der zwölften als Abschluß studieren.
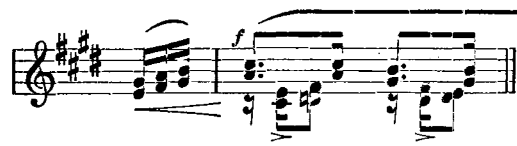
Ein wundervolles Tonstück hat der Komponist in der dritten Etüde geschaffen; die oben zitierte Äußerung Niecksens hat ihre volle Richtigkeit. Wie herrlich quillt diese lang gesponnene Melodie aus einem bescheidenen Anfange hervor, wie mächtig steigert sie sich und wie beseligt
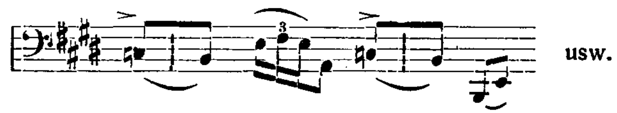


schließt sie ab! Es ist ein wahrhaft erhebender Gesang, dessen Wiedergabe weniger sklavisches Nachtreten der vorgeschriebenen dynamischen Zeichen erheischt, als freies Nachschaffen (tempo rubato) ab imo pectore. Wem dies versagt ist, der wird schwerlich den Stimmungsgehalt des Werkes erschöpfen. Voraussetzung hierzu ist ein vollkommen durchgebildeter Anschlag, der, aller Nuancen fähig, der psychischen Eindringlichkeit nicht entbehrt. Die vier Stimmen im gleichen Stärkegrade zu spielen, wäre übel, gegen die melodieführende Oberstimme haben die anderen zurückzutreten, so daß sich etwa diese Abstufung mp, p, pp ergibt. Der rhythmische Puls des Tenores (♪ ♩ ♪ = Amphibrachys) darf nur ein klein wenig hervorgehoben werden, und vollends untergeordnet ist die begleitende Mittelstimme der rechten Hand



zu behandeln. Daß der Metronom ♩ = 100 falsch angegeben, dürfte überflüssig sein zu erwähnen, es muß natürlich ♪ = 100 heißen. Andererseits jedoch hüte man sich vor sentimentalen Dehnungen und gewaltsamen Zerrungen des tempo rubato. Gerade der Mißbrauch dieses Vortragsmittels, das nur mit Vorsicht und reifem Kunstgeschmack anzuwenden ist, hat seinen gewiß nicht zu unterschätzenden Wert diskreditiert. Den zweiten Teil der Etüde (von poco più animato) bin ich dafür mit schwächerer Tongebung zu spielen als den ersten, sozusagen blasser, weniger Gesangston, mehr Passagenton; erst bei der Stelle
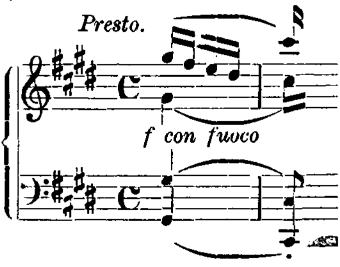


kehre man durch zwei Takte zum volleren Gesangston zurück. Die sich anschließende Steigerung (bis zur Dominante H) verlangt hinsichtlich des Vortrages (*p* < *sf*) subtile Ausarbeitung, wenn sie zur Geltung kommen soll. Con bravura, d. i. mit überlegener Virtuosität bis zu a tempo. Hier werde die schöne Baßführung geschmackvoll hervorgehoben,
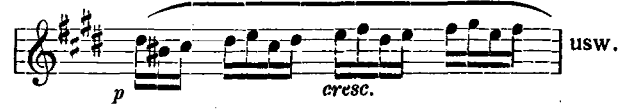


und die Überleitung in das erste Zeitmaß (dim. smorzando e rallentando) bereite nach den vorausgegangenen heftig erregten Stürmen den wiederkehrenden Frieden des himmlischen Gesanges in fein abgetönter Weise vor. Diesen dritten Teil — es ist die Reprise des ersten — schlage ich vor, mit noch zarterer Tongebung zu spielen als anfangs; er soll gleichsam als Erinnerung wirken und alle dynamischen Zeichen, der Vortrag des Ganzen überhaupt, seien gegen das erstemal abgeschwächt. Nach und nach verklingend verhallt fast tonlos dieses zauberhaft-schöne Tongedicht, dessen restlose Wiedergabe freilich nur einem Poeten am Instrument gelingen wird.

In eine ganz andere Welt versetzt uns die vierte Etüde (Cis-Moll). In ihr herrscht das Dämonisch-Leidenschaftliche, das Stürmisch-Erregte. Presto con fuoco gibt der Komponist als Direktive für den Vortrag an, und ohne eine beruhigende Episode jagt das Tonstück in unverminderter Heftigkeit an dem Hörer vorüber. Glänzende ausdauernde Fingertechnik ist zu seiner Bewältigung in erster Linie vonnöten. Gleich die Ausführung des Anfangsmotives, das im Verlaufe der Etüde oft wiederkehrt,



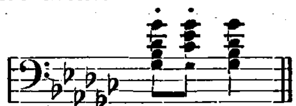
muß hiervon Zeugnis ablegen. Die darauffolgende zu beträchtlicher Steigerung sich entwickelnde Tonwelle
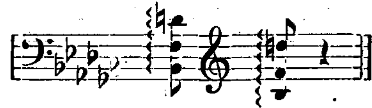


beginne man p, um zu der geforderten Kraftentfaltung ausholen zu können; die linke Hand stoße man scharf ab. Wichtig für den wirkungsvollen Vortrag des Stückes und deshalb zu beachten sind die vielen eingezeichneten *p* < (z. B. Takt 13, 14 u. a.). Das vulkanische Feuer, das in der Etüde lodert und das seinen Höhepunkt am Schlusse erreicht (ff con più fuoco possibile), darf indes den Interpreten nicht zu Klavierstürmerei oder

Tastenathletik verleiten, der feinfühlige Künstler wird auch im Ausbruche der höchsten Leidenschaft die Grenzen des Zulässigen einzuhalten wissen und dafür Sorge tragen, daß das Werk nicht nur in seinen Konturen, sondern auch in seinen Einzelheiten zu voller Geltung komme. Denn in der Beschränkung zeigt sich der Meister — wenn dies auch leichter gesagt wie getan ist. Sauberkeit in den Passagen, weise Sparsamkeit im Pedalgebrauche, rhythmische Schärfe sind weiterhin die Eigenschaften, welche gefordert werden müssen, um Ausartungen hintanzuhalten. Gesellt sich zu diesen erfreulichen Qualitäten noch eine großzügige Gestaltungskunst und Plastik der Darstellung, so darf wohl angenommen werden, daß alle Faktoren vereint sind, dem Werke eine würdige Wiedergabe zu bereiten.
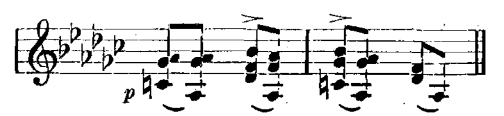
Die sogenannte Obertastenetüde (Nr. 5 Ges-Dur) folgt als nächste. Wie Chopin das gestellte Problem, in der rechten Hand nur Obertasten zu verwenden, löst, muß als genial bezeichnet werden. Das klingt so ungezwungen, so natürlich und vornehm, als hätte er sich durch keine Schranken gebunden. Verlangt die Ausführung der Passagen eine im besten Sinne virtuose Technik (brillante! schreibt der Komponist), so fordert die Wiedergabe der linken Hand künstlerisches Feingefühl in hohem Maße. Man lasse sich nicht, was sehr beliebt, verleiten, das dritte Achtel als Viertel liegen zu lassen, also nicht:
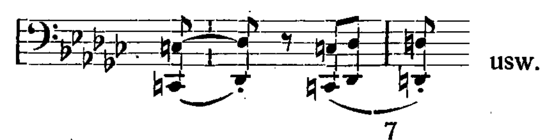


sondern, wie vorgeschrieben, ein kurzes Achtel. Die falsche Ausführung hat statt des leichtbeschwingten Charakters etwas Lähmendes an sich. Die staccati dürfen schon recht spitz genommen werden, die wenigen Akzente jedoch nicht zu schwerfällig. Dann vergesse man ja nicht, daß der 2. Takt in allen Wiederholungen durch das ganze Stück piano gespielt werden soll, eine Nuance, die an dieser Stelle sehr reizvoll wirkt, meistens jedoch übersehen wird. Der Takt 8 klinge poco rallentando ins pp aus, das rallentando aber nicht zu gedehnt. Die arpeggierten Akkorde



sind so zu spielen, daß die Baßnote b gleichzeitig mit der Oberstimme erklingt, nicht etwa voraus; aus rhythmischen Gründen sowohl wie ästhetischen ist letztere Art zu verwerfen. Auch hüte man sich, das d (die Terz des Akkordes) besonders zu betonen. Hierzu liegt gar kein Grund vor; es ist eine Mittelstimme von untergeordneter Bedeutung. Im Takt 17 und 18
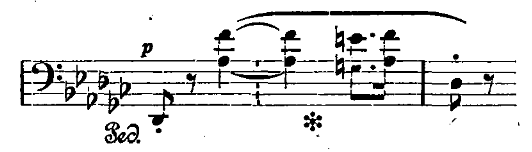


darf die melodieführende Stimme ein wenig hervorgehoben werden. Von Takt 24 an entwickle man eine beträchtliche Steigerung, an welcher namentlich auch die legato-Baßschritte
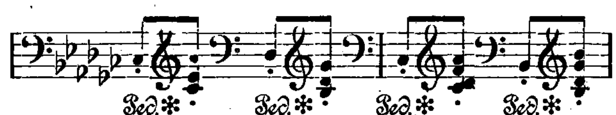


usw.
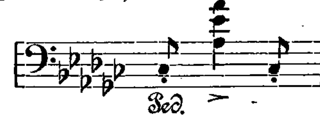
Anteil nehmen sollen; im 33. Takte $\begin{smallmatrix}7\\5\\4\end{smallmatrix}$-Akkord auf as (Dominante der Dominante) ist alsdann der Höhepunkt erreicht. Bei dieser Gelegenheit möchte ich nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, wie meisterlich Chopin in diesen Etüden die Form bewahrt. Nicht immer in seinen Werken ist es ihm gelungen, den hohen Flug seiner Phantasie in die Form zu bannen, sie zerbricht ihm manchmal — aber in diesen Etüden zeigt er eine Vollendung, die bewundernswert genannt zu werden verdient. Der 41. Takt und folgende dürfen als Schluß des ersten Teiles angesehen werden, sie bringen ein längeres Verweilen auf der Dominante Des. Was den Vortrag dieser Stelle (Takt 41—48) bis zur Rückkehr nach Ges-Dur (Takt 49) anbelangt, so fasse man in erster Linie die linke Hand ins Auge:



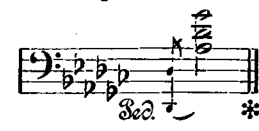
quasi Violoncelli, d. h. man spiele mit weichem Ausdrucke sehr gebunden, Pedal wie angegeben. Die rechte Hand zunächst schwebend mit zartem Tone, alsdann sich steigernd durch 5 Takte bis zum Wiederbeginn Takt 49. Die Takte 57—60 wäre ich dafür, mit Pedal sehr bescheiden auszustatten. Nicht jedes Viertel, sondern lediglich das erste und dritte Achtel mit kurzem Pedale, während das zweite und vierte leer zu halten wären; also



Diese Art ergibt eine durchsichtigere Wirkung als die eingezeichnete und paßt besser zu dem leichten Charakter der Stelle. Von Takt 61 an Pedal durch den ganzen Takt mit Hervorhebung des Metrums (◡—◡ Amphibrachys):
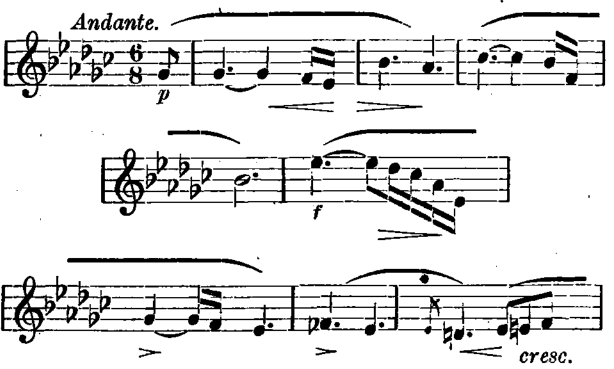


Die Ausführung des $\frac{5}{4}$ Akkordes Takt 65 vielleicht
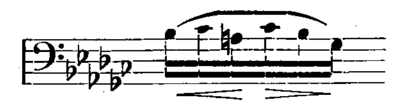


Von Takt 67 spiele man die linke Hand ein wenig ausdrucksvoll, die rechte schlinge sich anmutig als Arabeske herum. Nach einer groß und glänzend angelegten Schlußsteigerung werde der absteigende Oktavengang mit Virtuosität „hinabgedonnert". Weder aus technischen noch aus Auffassungsgründen (?) verträgt derselbe ein Zurückhalten.

Welch einziggeartetes Tonstück Chopin in der s e c h s t e n Etüde (Es-Moll) erstehen ließ, ist schon eingangs erwähnt worden. Eine Poesie des Klanges vereinigt sich hier mit einer Tiefe des Ausdruckes zu einem Gesamtbilde von wahrhaft ergreifender Stimmung; man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die prachtvoll geschlungene melodische Linie



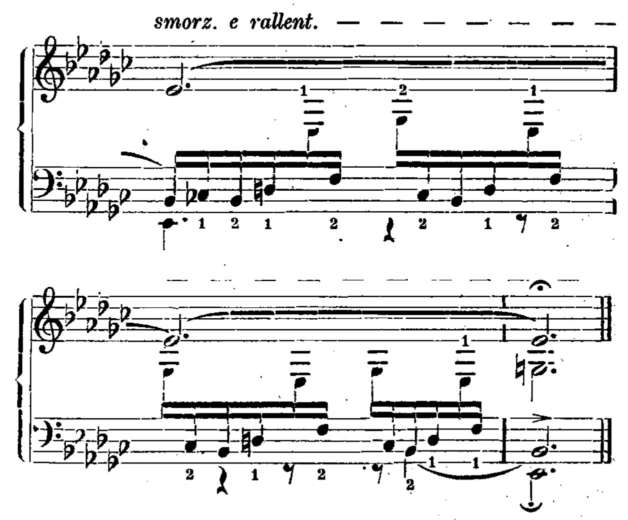
oder die reiche, interessante, niemals jedoch gesucht erscheinende Harmonik. Meistens wird das Stück zu langsam gespielt, wozu die Tempobezeichnung Andante ja verführen mag. Es sind natürlich ♩. im gehenden Zeitmaße gemeint, nicht etwa ♪; das würde die Melodie ins Ungemessene verzerren. Die Wellenbewegung



anmutig bewegt, die melodieführende Stimme von tiefem Ausdrucke durchdrungen; die harmonische Analyse scheint sehr am Platze. Die enharmonische Verwechslung im Takte 20, 6. Achtel



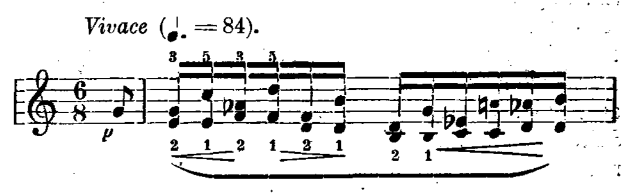
wird nicht angeschlagen, sondern bleibt liegen. (Obwohl selbstverständlich, erscheint dieser Hinweis erfahrungsgemäß nicht überflüssig). Nur wer auf dem Klaviere zu singen vermag, wird dieser Etüde gerecht werden können; Anschlag, Tonverbindung im legato müssen durchaus ersten Ranges sein. Gelingt es dem Spieler, die herben Schleier einer weichen Melancholie über das Stück zu breiten, so ist er dem ihm innewohnenden Geiste schon sehr nahe gekommen. Gestaltungskraft und Darstellungskunst sollen sich dazu gesellen, die Summe der Vortragsfaktoren wirksam zu ergänzen. Über ein gewisses Maß von Halbdunkel hinaus darf jedoch nicht gegangen werden, die eine Stelle vielleicht ausgenommen (Takte 30—32), welche stretto e cresc. *f* > bezeichnet ist. Der drittletzte und vorletzte Takt sind für manche Hände in der angegebenen Art unmöglich auszuführen. Von den Varianten möchte ich die folgende in Vorschlag bringen:
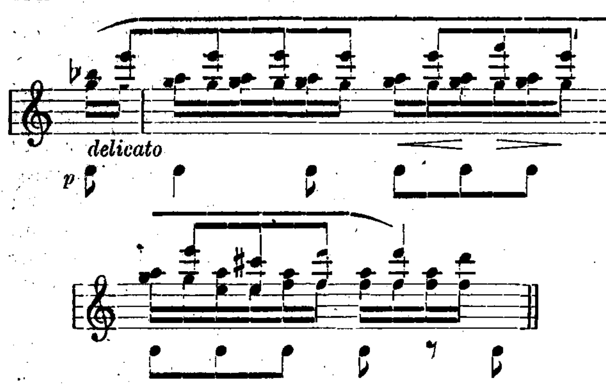


d. i. also Verzicht auf das liegenbleibende Es des Basses.

Der Vortrag der s i e b e n t e n Etüde (C-Dur) verlangt ganz besondere Leichtigkeit der Hand, um jede Schwerfälligkeit im Keime zu ersticken. Das technische Problem der Etüde — Wechsel der Finger 2, 1, 2, 1 bei gebundener melodischer Linie — muß in ungezwungener, virtuoser Weise gelöst werden, so daß es keinesfalls als Hauptsache erscheint, sondern vollkommen in den Hintergrund tritt. Wichtig ist die Ausführung des legato der melodieführenden Oberstimme:
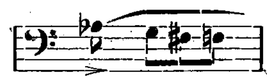
Vivace (♩. = 84).
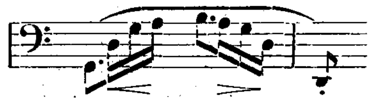


sowie die Phrasierung (bis Takt 16 jeder Takt einzeln). Vom Takt 16 (letztes Achtel) ziehe man zwei Takte zusammen und hebe die melodische Kontur diskret hervor:
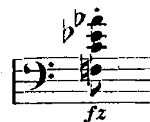


Einen wesentlichen Anteil nimmt die linke Hand, sie greift selbständig in das Ganze ein und soll deshalb ausdrucksvoll zur Darstellung gelangen. So besonders im 1. Takte und ähnlichen,



wogegen sie in Takten wie 3, 4 usw. (als harmonische Füllung) zurückzutreten hätte. Die vielfach vorkommenden > sind natürlich nicht plump zu bringen, sondern nur ein wenig leuchtend; aufgesteckte Lichter, wie sie der Maler kennt. Gerade diese kleinen Beleuchtungen durch Hervorhebung des > sind wohl geeignet, den Vortrag fesselnd zu beleben und interessant zu machen. Takt 22:
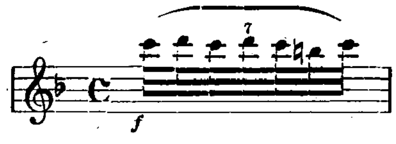


darf die linke Hand ausdrucksvoll (aber nicht zu sehr!) sich beteiligen. Überhaupt sehe man durch das ganze Stück stets auf reizvolle Klangwirkungen; Takte, wie beispielsweise 19, 23, die von nicht allzu großem Reichtum an musikalischem Kerne erfüllt sind, werden durch Betonung des rein klanglichen Elementes auf höheres Niveau gerückt. Takt 24, zweites Achtel
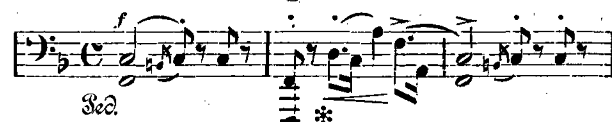


kurzes Pedal, um dem Baß f zu seinem Rechte zu verhelfen; desgleichen Takt 25. Sauberste Ausführung erfordern die Takte 32 und 33 und 48, 49. Ich halte diese Etüde für weniger bedeutend als die sie umgebenden Nachbarinnen (schon das technische Leitmotiv ist ein viel untergeordneteres), aber ein geistvoller Vortrag, der namentlich die Schönheit des Klanges (Anschlag!) gebührend berücksichtigt, kann auch diesem Tongedichte Reize nicht alltäglicher Art abgewinnen.
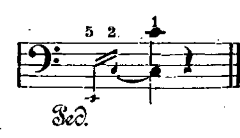
Zu seiner vollen Größe schwingt sich Chopin wieder in der Etüde Nr. 8 (F-Dur) auf. Welch ein Reichtum an Phantasie, an glänzenden eigenartigen Passagen ist in ihr enthalten, in welch meisterliche Form bannt der Komponist die weitausholenden Flüge seiner nie versagenden Erfindungskraft! Technisch ist die Etüde eine wahre Fundgrube aller möglichen Kombinationen, es wechselt Leichtes mit Schwierigem in bunter Folge. Da auch die linke Hand des öfteren zur Lösung penibler Aufgaben herangezogen wird, so bin ich dafür, Stellen wie die Takte 37, 39, 41 usw. in beiden Händen einzeln zu studieren, um absolute Reinlichkeit walten zu lassen. Gleich der Triller des Auftaktes bietet seine Schwierigkeiten, ich habe ihn selten vollendet gehört. Ihn mit Nachschlag als Quintole auszuführen, geht nicht an, denn das bedeutet, wie schon Haydn erklärt hat, einen Doppelschlag, aber keinen Triller, und sieben Noten erheischen große Virtuosität. Gleichwohl wird man sich für die Septole zu entscheiden haben,



wobei jedoch ausdrücklich bemerkt werden muß, daß der Wert des Auftaktviertels keineswegs gedehnt werden darf. Als Fingersatz empfehle ich 1, 3, 1, 3, 1, 2, 1 mehr als 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1 sowohl aus Gründen der Sicherheit wie der Kraft. Daß die anschließenden Passagen mit glänzender Tongebung (die marcati nur wenig hervorgehoben) gespielt werden müssen und jede „Wischerei" ausgeschlossen ist, versteht sich von selbst. Die rauschenden, wogenden Tonwellen bedürfen vielmehr, um zur Geltung zu kommen, einer großzügigen Bravour. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist auch in dieser Etüde der Anteil, den die linke Hand nimmt. Sie bildet nicht nur das harmonische Fundament, sondern es ist ihr auch ein gegensätzliches melodisches Element (Kontrapunkt) zugewiesen, dessen Ausgestaltung volle Aufmerksamkeit verlangt.

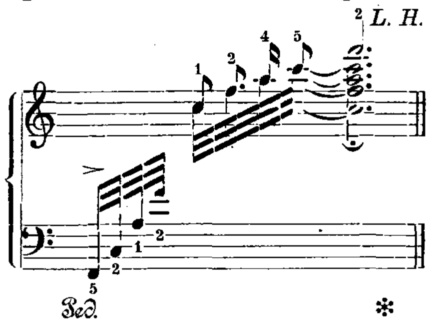


Man phrasiere recht genau.
Takt 5
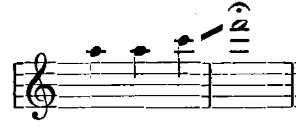


ist die Baßnote e gleichzeitig mit der Sechzehntelnote B der rechten Hand anzuschlagen; ebenso Takt 14 das c des Akkordes zusammen mit der Sechzehntelnote C. Und in allen ähnlichen Fällen gleichermaßen. So zieht denn das Stück in leuchtenden Farben an dem Hörer vorüber bis

zum Eintritte der Coda (Takt 75 und folgende). Diesen Ausklang spiele man wirklich piano, wie der Komponist vorschreibt, nach und nach verklingend, schließlich verhallend; der Ausdruck der einzelnen Tonarabesken darf schon ein wenig von Anmut erfüllt sein. Die Oktavenschlußpassage (Takte 89—93) sei glanzvoll im Tone, schwungvoll virtuos in der Technik. Ohne ritardando, höchstens ein wenig gedehnt spiele man die Akkorde der zwei letzten Takte; man beginne das Arpeggieren in beiden Händen zugleich mit Ausnahme des letzten F-Dur-Akkordes, dessen Ausführung etwa folgendermaßen vor sich zu gehen hätte:
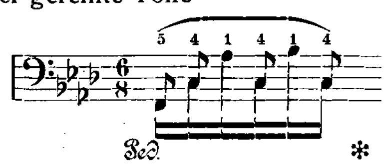


Da es nicht möglich ist, die melodische Kontur



streng im Zeitmaße zu bringen, vielmehr wegen des zu arpeggierenden F-Dur-Akkordes von vier auf eins eine klaffende Lücke eintreten muß, so schlage ich vor, die auf eins fällige Baßnote F an Stelle der verspätet folgenden Soprannote f besonders zu betonen, um das rhythmische und melodische Gleichgewicht nicht zu zerstören. Dieser Ausweg dürfte von beruhigenderer Wirkung sein, als ein hastiges Arpeggieren des Schlußakkordes, das trotzdem und auch bei bester Ausführung die melodische Linie zerreißt. Die Musikalität gilt mir eben mehr als der „Klaviereffekt".

Die F-Moll-Etüde (Nr. 9) ist ein Prüfstein für die Ausbildung der linken Hand, speziell des 4. Fingers; deshalb studiere man ihren Part zunächst allein; dabei achte man darauf, daß eben der vierte Finger sich eines korrekten schönen Anschlages befleißige, nicht etwa aus Schwäche versage. Das Gleiche gilt übrigens auch vom fünften Finger. Nicht übersehen werde die wiederholt geforderte legatissimo-Bezeichnung; also eng aneinander gereihte Töne

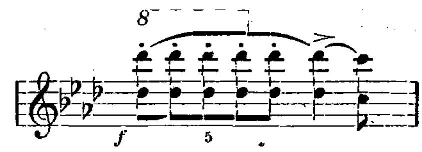


Immerhin darf die sorgsamste Ausführung dieses Teiles der Etüde den Spieler nicht dazu verleiten, darin die Hauptsache zu erblicken, es ist nur die Begleitung, welche sich dem leidenschaftlich erregten Gesange der Oberstimme unterzuordnen hat. Molto agitato lautet die Direktive für den Vortrag, der um so wirkungsvoller sein wird, je mehr es dem Spieler gelingt, verzehrendes Feuer dem Tongedichte einzuhauchen. Die Phrasierung geschehe durchwegs viertaktig

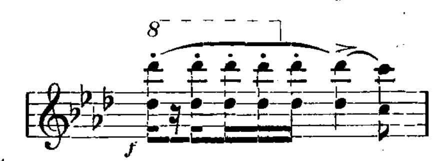
Allegro molto agitato. ♩. = 96.

cresc. *con forza*

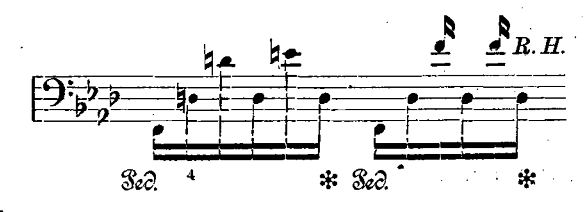
mit Höhepunkt im 4. Takte. Der Ausdruck dieser oft wiederkehrenden Stelle ist nicht leicht, soll sie nicht ledern und nüchtern erscheinen. Da ist es nötig, zwischen den Zeilen, d. h. in diesem Falle zwischen den Noten und den Pausen lesen zu können. Das Tempo rubato ferner wird dazu beitragen, die Periode mit Chopins Geist zu erfüllen. Takt 22 beginnt eine durch sieben Takte währende große Steigerung, deren gewaltige Schwierigkeiten (Bässe) mühelos genommen sein wollen. Die Quintole (Takt 33)
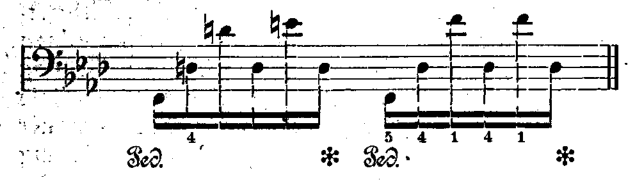


darf nicht in dieser Weise ausgeführt werden,



— was sechs Noten gleichkäme, vielmehr sind es fünf gleichwertige Noten auf sechs der Begleitung. Ähnlich verhält es sich mit den Takten 61 und 62. Das zweimal vorkommende segue (Takt 9 und 37) bezieht sich auf die fortgesetzte Anwendung des Pedales. Im 52. Takte gestattet der Herausgeber eine Erleichterung, die ich nur Händen von geringer Spannkraft einräumen möchte. Es handelt sich um das f, das die Rechte zu übernehmen hätte.

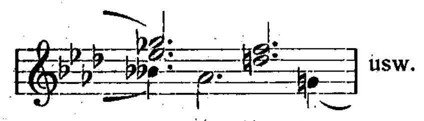


Im Notfalle mag diese Lesart angehen, sonst bin ich dafür, die Stelle der Linken allein zu belassen: also:
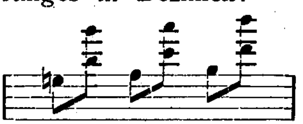


So ist sie wohl auch vom Komponisten gedacht. Den Schluß der Etüde spiele man besonders geschmackvoll unter genauer Berücksichtigung der dynamischen Abstufungen. Vom drittletzten Takte lasse man die Baßnote f bis zum Ende mit Pedal durchklingen (ppp!) und schließe sehr zart smorzando, d. h. absterbend, nach meinem Gefühle ohne jedes pathetische Zögern.

Ein eigenartiges Stück von rauschendem Klangzauber ist die zehnte Etüde (As-Dur). Diesen zu erzielen erscheinen mehrere Faktoren von Wichtigkeit. In erster Linie die verständige Behandlung des Pedales, nicht zu wenig, nicht zu viel, die Beachtung der oft reizvoll wechselnden Phrasierung, engstes Zusammenspiel beider Hände, Klarlegung der melodischen Linie und das Ganze erfüllt von blühendem echt pianistischem Anschlage. Klavierspielern ohne diese wichtige Eigenschaft wird sich die Chopinsche Klangpoesie niemals enthüllen; sie werden zwar ganz gute Zeichnungen liefern, niemals jedoch ein farbensattes Gemälde. Auch diese Etüde verlangt singenden, klingenden Ton, soll sie nicht zur technischen Studie herabgesetzt werden. Man beginne p dolce, ein wirklich duftiges Chopinsches piano, steigere jedoch sogleich < > unter Beachtung der angegebenen Phrasierung und diskreter Betonung der Akzente. Bereits im 3. Takte ändert sich die Phrasierung und im 5. die Akzentuierung. Der stete diesbezügliche Wechsel durch das ganze Stück muß, wie schon gesagt, wohl beachtet werden. Vom 13. Takte bis zum 16. bin ich der Meinung, sich des Pedalgebrauches zu enthalten; erst bei der Wiederkehr des As-Dur-Akkordes (2. Hälfte des 16. Taktes) soll es wieder angewendet und beibehalten werden. Den sechs überleitenden Takten (49 und folgende) wird ein verständiger Künstler eine wundervolle Klangwirkung zu entlocken vermögen, wenn er nicht nur die Buchstaben (ff diminuendo e leggierissimo — dolciss. rallent.) dieser Stelle, sondern auch ihren Geist erfaßt hat (Anmerkung für Schwächlinge: Takt 51 1. Note des Basses heißt BB)

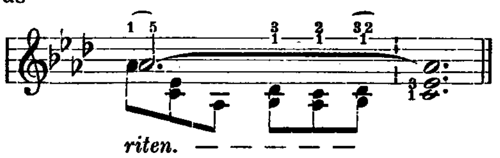


Von ausgezeichneter Wirkung ist sodann die Rückkehr vom Dominantseptakkord auf Fes nach Es 6 4 (Takt 55).

Takt 61 übersehe man nicht die Abänderung des Oktavsprunges in Dezimen:
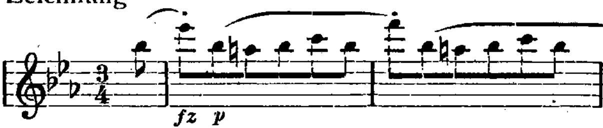


und Takt 68, daß das Oktavzeichen erst auf dem 8. Achtel, nicht schon auf dem 7. in Kraft tritt. Derlei Hinweise nehmen sich für musikalische Menschen freilich ein bißchen komisch aus, allein der Fachmann wird mit mir wohl darin übereinstimmen, daß gewisse immer wiederkehrende Fehler sich wie eine Krankheit fortzuerben scheinen. Dazu gehören auch die beiden angeführten Stellen. Zum Schlusse bietet noch der rasche Fingerwechsel auf as
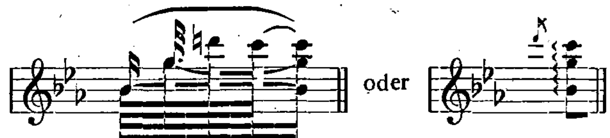


eine keineswegs zu unterschätzende Schwierigkeit, der man am besten durch Ausdehnung des ritenuto auf eins und zwei begegnet. Der letzte Akkord ist ohne Fermate.

Gewaltige Anforderungen stellt die Etüde Nr. 11 (Es-Dur) an den Pianisten; kleine Hände werden damit ihre liebe Not haben, aber auch für die Normalhand sind manche Akkorde (Takt 3, 7, 19 und ähnliche) nichts weniger als leicht zu nehmen. Die gebrochenen Akkorde werden natürlich in beiden Händen zugleich angeschlagen, die andere Art, beide nacheinander, würde bedenkliche rhythmische Verschwommenheiten zeitigen. Von großer Wichtigkeit ist die Plastik der melodischen Zeichnung
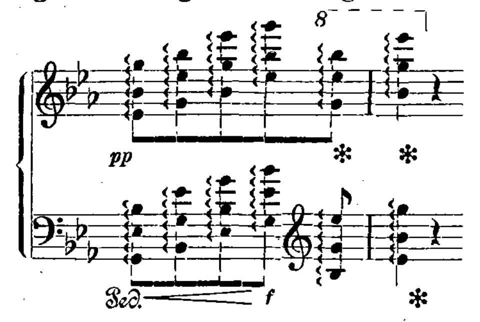


die, genau phrasiert, legato zu bringen ist. Die technische Schwierigkeit darf ihren ungezwungenen Fluß nicht im mindesten beeinträchtigen; wie bei allen Chopinschen Etüden, hat so auch bei dieser das technische Problem durchaus nicht als Hauptsache zu gelten, im Gegenteil, seine Lösung wird als selbstverständlich vorausgesetzt, so schwer sie auch erworben sein mag. Das Stück wird ohne Pedal schlecht klingen, eine vernünftige, durchwegs künstlerische Anwendung desselben ist also geboten. In Takten wie 3, 4 muß natürlich auf unbedingte Wahrung der Reinheit der Harmonien gedrungen werden; übrigens wird auch im allgemeinen peinliche Sauberkeit zur Pflicht gemacht.

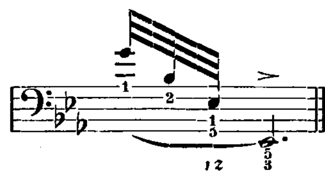
Die Ausführung des Vorschlages (Takte 33, 34) ist auf zwei Arten möglich:



ich möchte die erstere in Vorschlag bringen. Der aufsteigenden Es-Dur-Arpeggie des drittletzten Taktes gebe ich folgende Fassung:

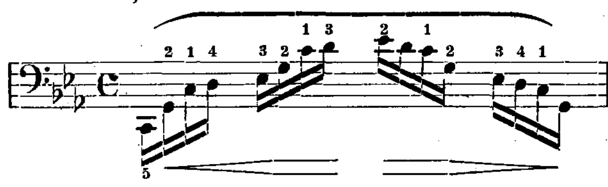


da ich der Meinung bin, daß das 8va——— aus Versehen weggeblieben. Den letzten Akkord arpeggiere man links nach abwärts,
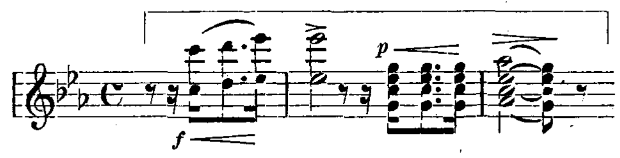


wobei beide angegebenen Fingersätze in Betracht zu ziehen wären. Mit der glänzenden Wiedergabe dieses Tonstückes läßt sich viel Erfolg erzielen, wenn die ihm innewohnenden Schwierigkeiten mühelos bewältigt werden und wenn der Hauch einer fesselnden Klangpracht von ihm ausgeht. Daß es hierzu eines wundervollen Anschlages bedarf, ist ohne weiteres klar und oftmals betont worden.
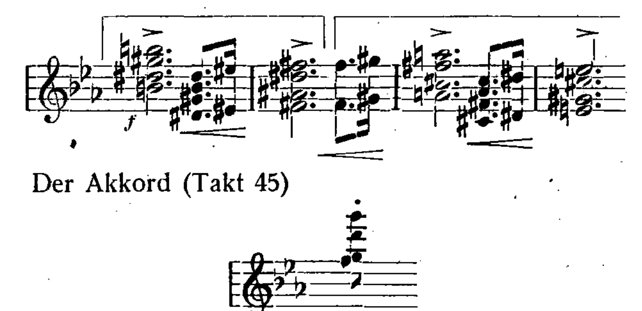
Ich gehe nun zur Besprechung der letzten Etüde C-Moll (Nr. 12) über, die sich einer ganz besonderen Popularität erfreut. Ein geniales Tongedicht, von hinreißendem Schwunge erfüllt, das zu seiner restlosen Wiedergabe nicht nur eines Virtuosen, sondern eines vollkommenen Künstlers bedarf. Zwar hört man das Stück oft, doch selten vollendet. Glänzende technische Ausrüstung und feuriges Temperament sind zu seiner Verlebendigung gleichermaßen notwendig. Phlegmatiker und Melancholiker werden damit Schiffbruch leiden. Jedenfalls empfiehlt es sich, der Worte Niecksens, welche an einleitender Stelle erwähnt wurden, eingedenk zu sein, sie bilden für den Vortrag einen willkommenen Anhaltspunkt. Rein instruktiv genommen enthält die Etüde viel wertvolles Material, zumal für die linke Hand; ich schlage vor, deren Part recht gründlich einzeln zu studieren. Aber auch die so ganz anders gearteten Schwierigkeiten der rechten Hand vertragen das Einzelstudium. Nach Seite der Ausdauer und Kraft verlangt das Tonstück umfassende Vorübungen, um im entscheidenden Falle nicht zu ermüden. Die vielen eingezeichneten ⟨ ⟩, den Meereswellen vergleichbar, die am Strande aufstoßen und verschwinden,



erheischen ganz besondere Fingerkraft, wenn sie nicht den Eindruck des Unbedeutenden oder gar Kümmerlichen erwecken sollen. Und die Gestaltung sei von hervorragender Plastik. Die Stelle:

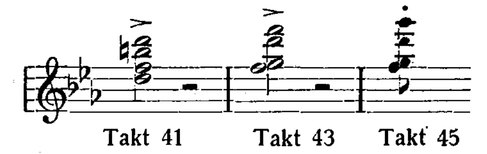


ist zweitaktig zu denken und danach zu phrasieren. Ähnlich auch diese Stelle:
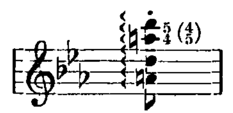


Der Akkord (Takt 45)

ist nicht, wie vielfach angenommen wird, ein Druckfehler; die höchste Note muß g, nicht etwa f heißen, entsprechend der dreimaligen Steigerung:



also nicht wie anfangs. Die Ausführung des arpeggierten Akkordes (Takt 55)



mit dem einen oder anderen der angegebenen Fingersätze je nach Individualität. Dabei ist Hauptsache, daß die beiden oberen Töne a, d nicht der erforderlichen Durchleuchtung entbehren. Von

Takt 69 an verläuft sich die Welle. Eine eigenartige Wirkung ergibt sich, wenn die beiden Takte 73 und 74 mit ganz eng aneinanderliegenden Fingern legatissimo gespielt werden, während man die Takte 75 und 76 mit lockeren Fingern immer luftiger und leichter, gewissermaßen „offener" auszuführen hätte. Takt 80 großes crescendo bis zum ff C-Dur, das in strahlendem Glanze angeschlagen werden muß. Und jäh stürze die absteigende Schlußpassage in die Tiefe; heftig, abrupt, ohne ritardando in gewaltiger Größe stelle man die Akkorde hin, mit denen das leidenschaftliche Tongedicht endet.

*

Im Vorstehenden suchte ich Chopins Etüden op. 10 der studierenden musikalischen Jugend näher zu bringen, indem ich ihr Winke gab, die eine langjährige pädagogische Erfahrung als angemessen und dem Geiste des Werkes entsprechend bestätigt hat. Meine Ausführungen machen natürlich keinen Anspruch darauf, als die einzige Möglichkeit, als unfehlbare Lösung betrachtet zu werden, das wäre unsinnig, aber sie sollen als Anregung gelten für alle diejenigen, die nicht im Hergebrachten erstickt sind, denen eine helle Beleuchtung interessanter Kunstprobleme vielmehr Bedürfnis ist. Sollte diesen der eine oder andere neue Hinweis geboten worden sein, so wäre der Zweck meiner kleinen Arbeit erreicht, und ich werde mich freuen, wenn mancher meiner Vorschläge auf fruchtbaren Boden gefallen ist. Die Absicht, die mich dabei leitete, war durchaus von dem Motive erfüllt, dem Ansehen unserer pianistischen Kunst nach Kräften zu dienen.

Beethoven und der harmonische Dualismus

Von Karl Pottgießer

In den Auslagen der Buch- und Musikalienhandlungen, die beim Beethovenjubiläum hergerichtet worden waren, fand sich u. a. auch ein dreibändiges Werk, betitelt: Analyse der Beethovenschen Klaviersonaten von Prof. Dr. Hugo Riemann. Bei genauerer Beschäftigung mit dieser Schrift erkennt der Leser, daß die Werke des Meisters erläutert werden mit Hilfe einer theoretischen Anschauung, die man als harmonischen Dualismus bezeichnet, d. h. eines Theorems, das Dur und Moll als Tonkomplexe von polarer Gegensätzlichkeit auffaßt. Das Theorem tritt in Widerstreit gegen die heute noch viel gepflegte theoretische Lehre, die das Moll als aus dem Dur durch Erniedrigung der großen Terz zu einer kleinen entstanden hinstellt.

Diese Lehre fußt bekanntlich auf dem sogenannten Generalbaß, jenem im 16. Jahrhundert gebräuchlich gewordenen Hilfsmittel, das dem Begleiter kontrapunktisch reich ausgestatteter Tonstücke durch Zahlen den durch das Zusammenklingen der verschiedenen Stimmen entstehenden Akkord kenntlich machte und ihm so seine Aufgabe erleichterte. Die sich entwickelnde Harmonielehre erfuhr im 18. Jahrhundert eine Stütze durch die Entdeckung der Obertöne, deren Reihe bekanntlich den Dur-Akkord im Zusammenklingen der sechs ersten Töne aufweist. Das Moll wurde dann konstruiert, indem man das Intervall des vierten Obertones zum fünften Oberton, die große Terz zu einer kleinen erniedrigte. Das Moll erscheint somit als unselbständig abgeleitet. Diese Auffassung befriedigte weite musikalische Kreise nicht, zumal, da das Moll bei vielen Völkern als grundlegend für das Volkslied erkannt wurde. Um die Zeit des Aufkommens des Generalbasses hatte der Venetianer Zarlino eine Erkenntnis des Wesens der Harmonie angebahnt, indem er den Gegensatz einer „heiteren und einer traurigen Harmonie", also des Dur und des Moll, aus der jeweiligen Lage der großen Terz im Zusammenklange ableitete, und die erstere, „l'harmonia allegra", als vorhanden nachwies, wenn die große Terz unten, die letztere, „l'harmonia mesta", wenn die große Terz oben liege; die das Intervall der Quinte vervollständigende kleine Terz des Dreiklanges liegt dann im Durakkorde oben, im Mollakkorde unten. Daß diese Erkenntnis, die den harmonischen Dualismus begründete, nicht Gemeingut der musikalischen Welt würde, daran war die Pflege des Generalbasses schuld und die Verbreitung einer auf ihm fußenden Harmonielehre. Wohl blieb im 18. Jahrhundert das Interesse für eine duale Begründung der Harmonie durch die Tätigkeit Rameaus und Tartinis wach, aber erst im 19. Jahrhundert haben vornehmlich die Theoretiker Hauptmann, Oettingen und Riemann die polare Gegensätzlichkeit des Dur und des Moll dem Bewußtsein der Musiker wieder nahegebracht.

Es ist nicht bekannt, daß Beethoven eine theoretische Schulung im Sinne einer dualen Auffassung der Harmonie erfahren hätte; seine Lehrer Neefe, Haydn und Albrechtsberger huldigten unzweifelhaft den sich auf den Generalbaß stützenden Anschauungen. Einem nachdenklichen Leser mag es daher unstatthaft erscheinen, das Theorem des harmonischen Dualismus bei einer Analyse der Werke des Meisters zu verwenden. Allein dieses Bedenken verflüchtigt sich nicht nur, sondern der harmonische Dualismus erscheint als wertvolles Mittel zu tieferem Eindringen in das Schaffen des Meisters, wenn man erwägt, daß gerade Beethoven

in seinen Werken den das menschliche Dasein voll ausfüllenden Gegensatz von Freude und Leid, wie er sich in Dur und Moll widerspiegelt, in ergreifender Tiefe und Großartigkeit ausgedeutet hat. Der Generalbaß und die aus ihm sich ergebende harmonische Einsicht konnten für den Meister nur die Bedeutung eines Lehrmittels haben, um seinem Genius zur Aussprache zu verhelfen. Der harmonische Dualismus tritt bei Beethoven unbewußt in voller Selbständigkeit zutage. Das C-Moll des Trauermarsches der Eroika und des ersten Satzes der Fünften, das D-Moll des ersten Satzes der Neunten stellen sich als Harmoniekomplexe dar, die ihrem innersten Wesen nach doch nicht als aus einem Dur abgeleitet aufgefaßt werden können! Bei einem unbefangenen, nach empfindungsvoller Einsicht strebenden Musiker würde es doch ein Kopfschütteln erregen, wenn ihm gesagt würde, das C-Moll des Trauermarsches oder das D-Moll der Neunten entstammen eigentlich einem Durakkord, worin aus der großen Terz eine kleine gemacht sei. Wie ungleich bedeutungsvoller und für eine Anleitung zum Verständnis der Meisterwerke geeigneter erscheint da ein Theorem, das dem Moll die gleiche Selbständigkeit der Existenz anweist wie dem Dur! Der harmonische Dualismus steht als Natur im Widerstreit gegen Künstelei.

Als Kronzeugen für diese dualistische Anschauung können wir den großen Zeitgenossen Beethovens aufführen: Goethe. Im Briefwechsel mit Zelter äußert er mit Nachdruck sein Bedenken gegen eine Ableitung des Moll nach Generalbaßart, er verlangt danach, das Moll als von Natur gegeben dargestellt zu sehen. In der Zelter mitgeteilten Tonlehre (Brief vom 6.—9. September 1826) erscheint Goethe als unmittelbarer Vorläufer des Oettingen-Riemannschen Theorems, und mit besonderer Emphase vertritt er noch am Ende seines Lebens die Anschauungen des harmonischen Dualismus im Briefe vom 31. März 1831 mit den bedeutungsvollen Sätzen:

„Nun erinnerst Du Dich wohl, daß ich mich der kleinen Terz immer leidenschaftlich angenommen und mich geärgert habe, daß Ihr theoretischen Musikhansen sie nicht wolltet als ein Donum naturae gelten lassen. Wahrhaftig eine Darm- und eine Drahtsaite steht nicht so hoch, daß ihr die Natur allein ausschließlich ihre Harmonie anvertrauen sollte. Da ist der Mensch mehr wert, und dem Menschen hat die Natur die kleine Terz verliehen, um das Unnennbare, Sehnsüchtige mit dem innigsten Behagen ausdrücken zu können. Der Mensch gehört mit zur Natur und Er ist es, der die zartesten Bezüge der sämtlichen elementaren Erscheinungen in sich aufzunehmen, zu regeln und zu modifizieren weiß.

Brauchen doch Chemiker schon den tierischen Organismus als ein Reagens, und wir wollen uns an mechanisch bestimmbare Tonverhältnisse klammern, dagegen die edelste Gabe aus der Natur hinaus in die Region einer willkürlichen Künsteley hinüberschieben?"

Die Geschichte hat uns die Tatsache einer Begegnung Goethes mit Beethoven in Teplitz aufbewahrt. Man könnte versucht sein, sich die beiden Männer vorzustellen, wie sie ihre Meinung über diese gewichtige Frage der musikalischen Kunst austauschen und wie der Genius Beethovens durch den Theoretiker Goethe eine Befruchtung zu jenen seelenvollen Harmonien empfinge, die in sich die volle Selbständigkeit des Mollgeschlechtes dem Durgeschlecht gegenüber bekunden.

Wenn man erwägt, daß das Moll als selbständiger Ausdruck einer pessimistischen, das Leidvolle des Daseins starkbetonenden Lebensanschauung erscheint, so nimmt es Wunder, daß Schopenhauer, der Philosoph dieser Richtung, nicht auch ein Bekenner unserer Tendenz gewesen ist, zumal ihn Goethe seiner Freundschaft würdigte und Schopenhauer in der Farbenlehre Goethes Meinung mit Nachdruck vertrat. Unbewußt indessen scheint er mir einen Anlauf zu einer dualistischen Anschauung zu nehmen in den Worten des 39. Kapitels von Welt als Wille und Vorstellung, Band II, wenn er eine Beethovensche Symphonie als ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt mit ihren Gegensätzen würdigt. Im § 52, Band I, desselben Werkes, wo er die Betrachtung über das Moll mit einem: „Wie erstaunlich" einleitet, fühlt man meines Erachtens leicht das Unbefriedigende seiner Ausführungen durch. Jedenfalls erfüllt bei einem vollen Erfassen der Gegensätzlichkeit von Dur und Moll in dem hier vorgetragenen Sinne die Musica — und das gilt vornehmlich von der Beethovenschen Tonsprache in ihrem unermeßlichen Reichtum — so recht eigentlich die Aufgabe, wie sie Schopenhauer im § 52, l. c. formuliert, ein „exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi" (zu deutsch in freier Übersetzung: eine in das Gebiet des Metaphysischen sich erstreckende Betätigung, um unbewußt die tiefsten seelischen Regungen wie in einem philosophischen System zum Ausdruck zu bringen) zu sein, da ja dann das Wesen der Welt in seinen Gegensätzen im harmonischen Dualismus eine noch tiefere Begründung erfährt.

Das Quartett

Von Willy Alexander Kastner

Die alten Häuser flüstern Träumereien, scheu aneinander in die Dämmerung hingedrückt. Hoch oben aber flammen zwei Fenster im Abend-Rotgold. Wohnen dort im Abendglanz die Glücklichen, weil sie so lange die Sonne sehen?

Es scheint so. Denn vier Männer, die unten durch die Gasse kommen, blicken mit freudig gerührten Augen zu den rotstrahlenden Fenstern empor. Musiker sind es, mit ihren Instrumenten im Futteral. Kinder der Gasse denken, sie wollen ein Ständchen bringen. Aber der eine von den Männern, hochgewachsen, mit langen, ergrauten Locken, den einer der Gefährten soeben „Meister" nannte, winkt den andern, und ernst und feierlich betreten alle nun das alte Haus.

Droben läßt der Meister die andern in einem Vorzimmer zurück, in das eine stille, alte Frau sie leise und behutsam geführt. Dann steht der Meister am Bett seines Freundes.

Dieser hebt lächelnd das feine, bleiche Gesicht ein wenig empor und spricht mühsam:

„Dank, Dank, daß du kamst, — mein lieber, mein einziger Freund ... Ich — oh, ich kann die letzte Stunde noch immer nicht finden ... Ich kann — laß es mich sagen in unerbittlicher Sprache — ich kann — nicht sterben! — Entsetzliche Agonie! — Dieses Herz krampft — ich meine, endlich zu versinken — aber ein grauenhafter Lebenswille — oder ist es mein Genius? — reißt mich immer wieder empor in das hoffnungslose Sein... Ich muß die verabscheute, geliebte Welt verlassen, ich weiß es. Das Martyrium geht zu Ende, — aber — aber zu lange, zu lange dauert's ... Wahnsinn droht mir noch... O Erlösung ... Erlösung!"

„Still, mein Lothar! Beruhigen dich nicht die Schatten dieser Dämmerung? Du liebtest sie stets. Vielleicht kommt sie heute als — Liebende zu dir."

„Wie sollte das sein? Wie käme Liebe zu dem vergessenen Mann? Frauen haben mich geliebt und mich um Armseliger willen verlassen. Meine schönsten Werke hat der ungeheure Unsinn der Menschenherde, hat das wüste Marktgeschrei der Histrionen erstickt. Wie käme die Liebe zu dem Vergessenen?"

„Komme ich nicht?"

„Ja, du ... ein Mensch, der über die Menge ragt!"

„Es gibt noch manche, die deiner gedenken, Lothar, die auch dich Meister nennen, Meister des Wortes!"

„Dank dir und den Wenigen! Sonst will ich die Welt nicht mehr!"

„Auch ich, Lothar, hasse die Welt, wie du. Sie ist so unbegreiflich niedrig, daß uns die Gottesidee zerrinnen kann. Sie ist so unbegreiflich schön, daß nur die höchsten Engel der fernsten, überirdischen Sonnen sie auszudenken vermögen. Nein, auch diese können es nicht. Die Welt ist unausdenkbar."

„Mein Freund, wenn ich sagen wollte, ich liebe die Welt, so wär's, als sagte ich: Ich liebe den König, den schönen, grausamen König, der in Majestät an mir vorüber geht und mich — nicht kennt."

„Du warst ein Mensch, Lothar, der seine Ideale nicht verkauft, der um sie gelitten hat. Du wußtest der Menge nichts zu geben und wärest doch selig gewesen, Tausende in deinem Gefolge zu sehen. So bliebst du einsam, bis heute. Nur ich kam und die Dämmerung."

„Ich liebe euch beide. Gib deine Hand!"

„Deine schwarzen Locken, Lothar, wurden silbern. Aber ich hoffe, daß du noch einmal dich aufraffst. Heut ist Herbst. Du sollst noch einen Frühling sehen."

„Nun muß ich lächeln. Glaubst du das wirklich? — Du — schweigst. ... Ja, es ist zu spät. Ich fühle die Hand des Thanatos am Herzen und bitte ihn, daß er zufassen möge, fest..."

„Oder — sanft, Lothar. Sieh, ich hab eine Freude für dich."

„Eine Freude? Das wäre die Erlösung! ... Die brächte mir das selige Ende! — Was aber ist Freude? — Freude wäre — die Frau. Wenn jetzt eine Frau käme mit Alabasterhänden und schön gerundeten Wangen — Frauen müssen schöne Wangen haben — und sie spräche zu mir: „Wenn du nicht mehr bist, will ich Trauer tragen; denn du hast mich einst begeistert" — Vielleicht gibt's diese Frau — gab es sie. — Aber — sie wird — nicht kommen."

„Ich habe anderes für dich, Lothar, das du ebenso liebst, das aber deine Liebe erwidert."

„O bring es mir, Freund! Bring es mir, daß ich — sterben kann!"

„Daß du ...? — Es ist eine furchtbare und große Stunde. Ich will das Ungeheure für dich tun... und kann es doch nicht. Laß mich gehn ..."

„Bleib... du letzter Mensch meines Lebens! Bleib!"

„Höre, Lothar. Drei Freunde noch außer mir kamen leise wie die Schatten der Dämmerung. Im dritten Zimmer dort warten sie meines Winks."

„Wer mag das sein?"

„Warte und höre! Darf ich hingehn zu ihnen und sagen: du seiest bereit, die höchste Tröstung dieser unbegreiflichen Welt zu vernehmen? — Darf ich? — Höre!"

„Still ... Klingt es nicht wie das leise Stimmen von Geigen?"

„Ja, Lothar."

„Oh, ich kenne euch! Das ist die Freude? Gut,

gut... Faßt noch einmal das Beste meines Wesens und Erlebens zusammen, im höchsten Ausdruck... Oh, wie ich euch danke!...“

Das bleiche, vornehme Haupt des Hoffnungslosen sank in die Kissen zurück. Der Freund verließ ihn mit einem Blick herzlähmenden Jammers. Dann aber war ein seltsames Leuchten in seinen Augen, beim letzten, nun verglimmenden Herbstabendlicht. Denn er ging, dem Vergessenen die letzte Labe zu reichen.

Wie Töne der Sphären blühte nun ganz leise eine tiefe Melodie von zwei Violinen auf. Eine dritte Geige gesellte sich hinzu, wie ein Ariel, der durch den Mondschein schwebt. Dunkel, wie der Sammet abendlicher Schmetterlinge klang das Cello. Vier vollendete Künstler spielten ein Quartett. Nur die Adagi der herrlichsten Sonaten jener größten Meister, die man nicht zu nennen braucht, denn ihre Namen kennt die Ewigkeit. Nur die Andanti cantabili erklangen und die zartesten, beschwingten Allegri.

Kaum konnten die Spieler die Noten erkennen, aber dessen bedurfte es nicht. Hundertmal schon hatten sie sich zusammen in die seligen Abgründe dieser Musik versenkt, waren hundertmal zu den elysischen Gefilden dieser Töne aufgestiegen. Und sie alle kannten den sterbenden Künstler, der nicht ein Künstler der Töne, sondern des Wortes war. Sie alle wußten, daß der Gram um sein unseliges Zeitalter sein Herz gebrochen. Nun wollten sie dem Manne der höchsten Worte den höchsten Genuß bereiten, den die Sterblichen haben können: eine vollendete Musik größter Meister, allein gehört!

Die Saiten des ersten Geigers, des Freundes, bebten zuweilen mehr, als der Vortrag erforderte. Denn während die anderen hofften, die Freude würde dem Abscheidenden die Gesundung bringen, wußte jener es besser — oder furchtbarer: nun kann er sterben! Nun wird seine hoffnungslose Qual enden. Er wußte, daß sie ohne Hoffnung war.

Und nachdem Schumanns Quartett verklungen, ward eine große, erhabene Stille in der Dämmerung, und der erste Geiger wagte nicht, das Haupt zu erheben.

Da kamen vom Zimmer des Scheidenden her die leisen Worte: „Oh, ihr Gärten der Hesperiden, ihr seligen Gärten jenseits der Welt! ... Wenn diese Klänge zu euch steigen, von wannen sie kamen, dann, ihr Göttlichen, die ihr dort wohnt, glaubt: meine Seele gehört zu jenen Tönen! Im Besten meines Wesens bin ich ihnen verwandt. Darum sehet nicht, was ich gesündigt habe. Es fällt wie Staub zur Erde, von der es kam. Sehet, was ich war — — und bin — durch euch...“

Die redende Stimme verhauchte, wie ein Abendwind vom Meer über einsame Matten am Fuße des Hymettos, uferlos, nachtahnend, sternesehnend.

Der erste Geiger erhob sein Haupt. Die andern sahen ihn an und lächelten beglückt: „Er lebt! Hör', wie er redet! Er wird leben!“

Und sie wagten ein heiteres, anmutiges Allegretto von Mozart.

Als dieses geendet, lauschten sie wieder. Es war bänglich still. Dann kam es, als seien Tränen in der Stimme, Tränen, die sich verbergen wollen. — Sein Wort lautete so: „Es gibt noch Engel, — auch auf Erden... Gut, gut ist die Welt...“

Die abendbeschatteten Spieler sagten einander wieder: „Er lebt! Oh, er wird leben!“

Aber der erste Geiger senkte den Kopf dicht auf die Noten, die er jetzt mit bebender Hand aufschlug. In dem Dämmer war nur ein Name zu erkennen: Ludwig van Beethoven.

Und als er die Geige hob zu himmlischen Klängen, wußte er, daß die Schmerzen des Irdischen unerbittlich die Brust des Freundes zerstörten. Daß sich nicht einmal die Götter des angeschmiedeten Prometheus erbarmen. Und ein ungeheures Mitleid zitterte mit hinein in seine ersten Bogenstriche. Da redeten nun die Töne miteinander in der Dämmerung von unaussprechlichen Dingen, von Dingen, wofür die Worte der Menschen versagen, und die doch im höchsten Sinne menschlich, — also göttlich sind.

Mit drei abgesetzten Akkorden endete die Tönefeier. Nun war es ganz dunkel geworden. Und die vier Meister lauschten wieder.

Lange lauschten sie. Vor der Zimmerflucht hing es wie ein schwarzer Flor. Ein heiliges Grausen durchrann die Meister. Von dem Zimmer drüben kam — keine Antwort! — Es war, als sprächen die Geister aller vier zugleich das Wort: „Schläft er?“

In den Häusern drüben hatte man Lampen entzündet. Der erste Geiger stand schwankend auf und entzündete auch ein Licht. Damit ging er langsam hinüber zu dem Freunde. Die anderen folgten auf seinen Wink. Sie schritten leise wie das Morendo, wie das Perdendosi einer schönsten Pianostelle.

Beim flackernden Kerzenlicht sahen sie den Vergessenen, den Mann der höchsten Worte. Und der Meister sprach:

„Seine Seele, die groß und schön und glühend, und doch so menschlich war, ist entflohen in das Allerwunderbarste: in das Nichts. Ich drücke ihm die Augen zu. Die Sprache Gottes, die in der Musik ist, hat sein Irdisches hinweggespült, wie ein reiner Quell, der im Paradiese fließt... Aber — aber — Gott im Himmel! — sagt mir, Freunde: Hab ich – ihn – nun getötet? Bin ich nun nicht sein —“

„Erlöser!“ sprachen die anderen drei. Und einer sagte:

„Singen müßten wir und jubeln über die Seligkeit seines Todes!“

Aber sie schwiegen alle, senkten das Haupt und falteten die Hände in der Dämmerung.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Unsere eigentliche Oratorienzeit, die sich dem Osterfeste anschließt, brachte wieder nichts Besonderes. Bachs Matthäuspassion war auf drei Seiten vertreten, durch die ◆Singakademie, den ◆Pfannschmidtschen und den ◆Akademischen Chor (Petersen). Gern hörte man da mal wieder Granns „Tod Jesu", durch lange Dezennien hindurch das Charfreitagswerk der Singakademie, aber eine Schablone ist hier durch eine andere ersetzt. So hatte man neue oder seltene ältere Werke nur im weltlichen Konzertsaale. Da brachte unser hochgeschätzter Quartettbratscher ◆Emil Bohnke eine Sinfonische Ouvertüre Op. 2, ein von ◆Carl Flesch ausgezeichnet gespieltes Violinkonzert in D-Dur op. 11 und Variationen über ein Originalthema op. 9 zur Aufführung. Diese Werke sind aller Unnatur abhold und bekunden in jedem Takte den erfahrenen Orchesterpraktiker. Allerdings lastet auf der schwierigen, wiewohl geigengerecht geschriebenen Prinzipalstimme des Violinkonzertes eine schwere Instrumentation, die noch gelichtet werden müßte. Das Beste war vielleicht die Ouvertüre, eine zweisätzige Tondichtung, also der Form nach nicht das, was ihr Name besagt. Die Variationen hörten wir schon früher einmal. Sie bestätigten den damals erhaltenen Eindruck. Der Kompositionsabend von ◆Max Henning verlief ebenfalls erfreulich. Man hörte ein Quintett, zwei Violinstücke und ein Nonett, wodurch sich das ◆Premyzlawsche Streichquartett und seine Hilfskräfte verdient machten. Alles gute, kerngesunde und bestformierte Musik, nirgends von futuristischer Überkultur angefressen, aber gerade deshalb von mancher Seite mit einer Art mitleidigen Achselzuckens aufgenommen. Moderner war eine Serenade für kleines Orchester von Leo Weiner, die sich aus dem Konzerte des ausgezeichneten Dirigenten ◆Fritz Reiner heraushob. Ihre vier Sätze zeichnen sich durch eine reiche, geistvolle und witzige Erfindung, durch übersichtliche, maßvolle Formen und durch eine effektvolle Instrumentation ohne wüsten Lärm aus. Das „kleine" Orchester ist hier natürlich relativ aufzufassen.

Sonst hebe ich aus den Orchesterkonzerten noch das von Siegfried Wagner als besonders anregend hervor. Es mag da mancher alte Vorurteile gegen den Sohn Richard Wagners losgeworden sein. Schon am 14. Oktober 1914, als Siegfried Wagner hier ebenfalls mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, begannen sie zu weichen. Ich selber habe mich im besagten neuen Konzerte vollends vom Saulus zum Paulus gewandelt. Das offen einzugestehen, ist keine Schande. Zunächst applaudiere ich dem Dirigenten. Dessen ruhiges, sachliches, immer auf die große Linie gerichtetes Wesen nimmt den verständigen Hörer sofort gefangen; schlicht und jeder Pose abhold, hatte es auch die warme Sympathie des Orchesters. Im besonderen strafte aber Siegfried Wagner das ewige Gerede von der natur- und traditionswidrigen Auffassung der Werke Richard Wagners, die man dem Bayreuth der zweiten Ära anhängt, Lügen. Wie 1914 im „Meistersinger"-Vorspiele, so stellte sich Siegfried Wagner diesmal in der Rienziouvertüre in natürlichen, sicher gar nicht gewollten Gegensatz zu den eigenmächtigen Verzerrungen, die sich die meisten modernen Dirigenten an Wagners Werken erlauben und dann mit dem Mantel der sogenanten Bayreuther Schule zudecken. Siegfried Wagner verschleppt keine Tempi, läßt keine harmlosen Mittelstimmen hinausschreien, geistreichelt nicht mit Nebensächlichkeiten usw. So klang die Rienziouvertüre wieder ganz, wie ich sie in meiner Jugendzeit von den Dirigenten hörte, die noch mit Richard Wagner in persönlicher Fühlung waren. Sie stach merklich von der Verhunzung ab, in der sie uns nicht lange zuvor der Staatsoperndirigent ◆Leo Blech vorgeführt hatte. Da war gleich die Anfangspartie so breitgezogen, daß man keine Phrase mehr zusammenkriegte; in der Mitte tänzelte die A-Dur-Melodie dahin wie eine Operettenkokotte u. a. m. Hier wirkte Siegfried Wagners Direktion als gutes Gegengewicht. Schade, daß es so selten in die Wagschale fällt! Im Gegensatze zum 14. Oktober 1914 stand nun aber diesmal der Komponist Siegfried Wagner im Vordergrunde. Die Hauptsache des Konzertes waren Bruchstücke aus seinen eigenen Opern. Auch sie wirkten durch ihre musikalische Natürlichkeit. Die melodische Erfindung, sonst Crux et Scandalum der zeitgenössischen Opernkomponisten, fließt reich und leicht, die harmonische ungezwungen und doch nobel; die spezifische „Arbeit" ist durchaus meisterhaft, die Instrumentation rund und schön, trotzdem sie auf das modernste Überorchester verzichtet. Kurz, diese Opern, die bei uns nie gegeben werden, sind mindestens so viel wert, als diejenigen gewisser musikimpotenter Modegötzen, die immer wieder gegeben werden, um immer wieder zu verschwinden. Wenn es wahr ist, was man allerorts erzählt, daß nämlich Richard Wagner und Franz Liszt ihrem Sohne und Großsohne musikalisches Talent abgesprochen hätten, so wäre das ein schlagender Beweis dafür, daß man sich bei Kindern in der Beurteilung ihrer Anlagen gründlich irren kann. Das ist ja auch sonst in der Kunstgeschichte keine seltene Erscheinung. Wie mancher Maler, der nachmals als anerkannte Größe dastand, ist auf der Kunstakademie für talentlos erklärt worden! Bezüglich der Opern Siegfried Wagners aber erwarten wir, daß sie uns in der Staatsoper oder im Deutschen Opernhause nicht länger vorenthalten werden. Mehr Risiko als mit gewissen musikdadaistischen Produkten dürfte man dort mit ihnen auch nicht haben.

Ich will nun noch kurz die Kammermusik streifen. Da begann der zweite Abend ◆Eugen Sonntags mit einem selten gewordenen Meisterwerke, dem Klaviertrio op. 24 von Friedrich Kiel, das der Genannte mit ◆Hans Kraus als Violoncellisten und ◆Arthur Andrae als Pianisten stilvoll spielte. Ein neues Meisterwerk brachte ◆Veits Philharmonisches Streichquartett heraus: ein D-Moll-Quartett des Wieners Richard Stöhr. Das schön erfundene und schön gearbeitete Stück bewies, daß es unter den zeitgenössischen Komponisten doch noch echte Musiker und vollendete Künstler gibt. Der dritte Kammermusikabend, den ◆Hjalmar v. Dameck mit seinen bewährten Kunstgenossen gab, führte uns durch drei Zeitalter. Man spielte das B-Dur-Sextett von Brahms, das Streichoktett von Mendelssohn und das Oktett op. 9 in Es-Dur von Peter v. Winter (1754—1825). Letzteres ist für Violine, Viola, Violoncell, Flöte, Klarinette, Fagott und zwei Hörner gesetzt. Die Blasinstrumente, von denen Flöte, Klarinette und Fagott im dritten, letzten Satze auch virtuos in Anspruch genommen werden, dominieren. Das Adagio beginnt nach einem kurzen Ritornell mit folgender Melodie:

Da Winter sein op. 9 sicher schon vor 1810, in welchem Jahre Andreas Hofer erschossen wurde, schrieb, so liegt hier wohl die Quelle zu der Melodie des Volksliedes „Zu Mantua in Banden" vor. Dessen Text dichtete Julius Mosen 1834, die Weise des unbekannt gebliebenen Komponisten kam um 1845 auf, Winter war aber seit 1825 tot. Sein Oktett wird in der ersten Hälfte des vorigen

Jahrhunderts in den musikalischen Kreisen genugsam verbreitet gewesen sein, so daß man da wohl leicht beim Selberkomponieren in eine Reminiszenz verfallen konnte. Das ganze Werk wirkte frisch und lebendig. Im Finalrondo fiel das Hauptthema durch seine lustige Volkstümlichkeit auf. So hatte auch dieser letzte Dameckschе Abend wieder seinen Wert für die Auffrischung der Konzertliteratur.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Wenn man das Musikleben einer Stadt lediglich nach der Anzahl der Aufführungen von Musikwerken beurteilen würde, so wäre Wien zweifellos als Brenn- und Sammelpunkt der Musikpflege zu bezeichnen. Denn wir wüßten kaum einen Ort zu nennen, in welchem mehr musiziert wird als in Wien, wo die Säle des Konzerthauses und Musikvereines täglich voll besetzt sind und Künstler oft monatelang warten müssen, ehe es ihnen gelingt, einen Saal für ihr Konzert frei zu bekommen. Anders sieht sich das Musikbild allerdings an, wenn wir dasselbe vom Standpunkte des Schaffenden betrachten, der in erster Linie dem Musikleben einer Stadt den Siegel der Persönlichkeit aufprägt; denn da kommt sofort die überwiegende Mehrzahl jener Konzerte in Fortfall, in denen sich der Finger- oder Kehlkopfvirtuose meistens soundsooft mit dem Vortrage desselben Chopinschen Walzers oder desselben Schubertschen Liedes wiederholt. Noch krasser wird dieses Mißverhältnis, wenn wir uns gar auf Uraufführungen oder zumindest Erstaufführungen versteifen, aus denen jedes Musikleben die treibenden Keime zu einer gedeihlichen Fortentwicklung empfängt. Hier schrumpft der eigentliche Wert dieses maßlosen Musizierens noch auffälliger zusammen, und endlich erleben wir die beschämende Tatsache, daß, wie in Wien — in anderen Städten dürfte es übrigens ähnlich sein — im ganzen verlaufenen Monate nicht ein einziges neues Werk aus der Taufe gehoben wurde. Allerdings soll damit nicht immer ausgedrückt werden, daß während dieser Zeit die schöpferische Tätigkeit unserer Komponisten stille gestanden und kein Opus das Licht der Welt erblickt hätte. Es fehlte eben nur an einer Aufführungsmöglichkeit. Doch ändert dies im Grunde genommen nichts an der geschilderten Tatsache, so daß sich neue Werke, statt sich in der Öffentlichkeit durchzusetzen, immer mehr, zaghaft und bescheiden, in den intimen Kreis der gerade in Wien seit jeher gepflegten häuslichen Musik flüchten. Wer also den echten Lebenspuls der, vergleichsweise betrachtet, starken Musikalität Wiens fühlen will, der darf ihn nicht in der überwältigenden Flut der auf ihn einstürzenden musikalischen Veranstaltungen suchen, sondern muß sich bemühen, stromaufwärts auf die Ursprungsquellen des schäumenden Musikbetriebes, die schöpferischen Quellen, zurückzugehen.

So offenbart sich namentlich in den Bestrebungen des Auslandes der feste Wille, uns weniger mit der spielerischen Brillanz des verlachenden Virtuosentums, als mit den ernsten und in sich gefestigten Erzeugnissen schaffender Tonkunst bekanntzumachen. Es gewährt jedenfalls einen eigenen Reiz, an einzelnen Abenden gleichsam den Extrakt des Musikschaffens führender Tondichter verschiedener Völker kennenzulernen und an diesen zu messen, in welcher Richtung und mit welcher Geschwindigkeit sich die Musikentwicklung einzelner Nationen bewegt. Ich hatte Gelegenheit, in meinen letzten Musikbriefen von französischen und schwedischen Kompositionskonzerten zu berichten. Wichtig wäre es, der Musikwelt auch einmal das deutsche Musikschaffen der Gegenwart, nach gewissen stilistischen oder lokalen Gesichtspunkten geordnet, zu Gehör zu bringen. Diesmal waren es die Polen, die in einer großangelegten, von der Wiener polnischen Gesandtschaft geförderten Veranstaltung die Aufmerksamkeit des Wiener Publikums auf sich lenkten.

Eine Reihe von Orchester- und Chorkonzerten fesselten weniger durch die meistenteils sattsam bekannten Werke, als durch die markante Persönlichkeit ihrer Leiter. •Julius Lehnert, Kapellmeister unserer Staatsoper, erschien an der Spitze des von ihm gegründeten „Wiener Frauen-Sinfonieorchesters“, mit dem er Werke von Bach, Händel, die C-Dur-Serenade von Tschaikowsky sowie die sphärenhaft delikate Sinfonietta von Prof. Paul Gräner in klangschöner, fein nuancierter Ausführung darbot. Nur eine Musikstadt, deren Atmosphäre von Musik durchtränkt ist, kann es sich wohl leisten, ein Orchester aufzustellen, dessen Ausführende, mit Ausnahme der Kontrabassisten, lediglich Frauen sind. Bei dieser Gelegenheit sei auch der namhaften Verdienste gedacht, die sich der stille und bescheidene Lehnert in unermüdlicher, erzieherischer Arbeit um das rasche Aufblühen des Orchestervereines der Gesellschaft der Musikfreunde erworben hat, wovon das letzthin veranstaltete, glänzend verlaufene Konzert besten Beweis gab. Prof. •Hans Wagner dirigierte den von ihm ins Leben gerufenen „Lehrer-a-cappella-Chor“ mit gewohnter Umsicht und Energie. In der Auswahl des Programmes, das Perlen älterer und neuerer Chorliteratur umfaßte, sowie in der straffen Disziplin der auswendig singenden Sängerschar zeigte sich der wertvolle Einfluß der Führerschaft Prof. Wagners, der sich um das Musikleben Wiens in so mannigfacher Weise — Wagner ist auch Dirigent der Wiener Oratorienvereinigung — verdient gemacht hat. Der Schubertbund, eine unserer besten Wiener Chorvereinigungen, ließ seine sangesfreudigen und -kundigen Mitglieder im letzten Konzerte, das wegen des großen Beifalles dreimal wiederholt werden mußte, unter dem tüchtig geführten Taktstocke seines neugewählten Dirigenten •Hermann Schmeidel aufmarschieren. Schmeidel hat es kraft seiner vortrefflichen Fähigkeiten und eines jugendhaft draufgängerischen Wesens verstanden, sich in kurzer Zeit einen beachtenswerten Platz in der vordersten Reihe der Wiener Chordirigenten zu sichern. Man dankte es dem zielbewußten Musiker, daß er uns gleich anläßlich seines ersten Auftretens interessante Neuheiten vorführte. Schmeidel bringt auf seinen neuen Posten eine umfassende Kenntnis der Chorliteratur sowie elastische Beschwingtheit im Technischen, vor allem aber ein unverbrauchtes, befeuerndes Temperament mit, so daß man seinen weiteren Taten im und mit dem Schubertbunde in hoher Erwartung entgegen sehen kann. •Hans Pleß, ebenfalls eine starke Dirigentenbegabung, die durch Eigenart ihrer von dem Alltaglichen abweichenden Auffassung besticht und erstaunlich rasch im Wiener Musikleben populär geworden ist, bot in seinem letzten Pleß-Konzerte Mozart, Beethoven sowie Tod und Verklärung, veranstaltete außerdem mit dem von ihm begründeten Urania-Frauenchor das erste öffentliche Konzert, das im Zeichen Schubert-Schumanns stand und den Damen des Chores nicht minder wie ihrem eifrigen Dirigenten ehrende Anerkennung brachte. Daß in Wien neben erbeingesessenen Meistern auch junge fremde Orchesterleiter zu Ansehen gelangen können, wenn sie es verstehen, ihre persönliche Note zur Geltung zu bringen, beweist der jetzt hier seit kurzem wirkende italienische Maestro •Edoardo Granelli, der sich in wenigen Monaten zu einem abgöttisch verehrten Liebling des Wiener Publikums emporgeschwungen hat. Granelli, der in seiner italienischen Heimat ebenso unbekannt ist, wie er es auch in Deutschland noch sein dürfte, hat sich den Wienern im Vorjahre anläßlich der italienischen Opernstagione an der Volksoper vorgestellt und seither in Wien eine stattliche Reihe Orchesterkonzerte, namentlich italienischer Färbung, dirigiert. Seine letzte Leistung war eine

mustergültige Aufführung von Rossinis Stabat Mater sowie Haydns Tedeum mit der Singakademie. Der auch als Komponist beachtenswerte Maestro, der uns jüngst einige Bruchstücke aus seiner Oper „Anna Karenina“ vorführte, wird übrigens demnächst mit einem geschlossenen Bühnenwerke vor die Wiener Öffentlichkeit treten. Nun zum Schlusse dieses Abschnittes noch ein Wort über die Dirigententätigkeit unseres größten lebenden deutschen Musikers: Richard Strauß. Seitdem Richard Strauß an der Spitze unserer Staatsoper steht, hat er wiederholt, namentlich bei festlichen oder wohltätigen Anlässen, auch im Konzertsaale, den Taktstock geschwungen. So erst kürzlich, als in einem Monstrekonzerte ein Riesenorchester, bestehend aus den Philharmonikern, dem Wiener Sinfonieorchester und dem Orchester der Volksoper, zugunsten notleidender Musiker unter seiner Leitung die in Wien besonders beliebte Alpensinfonie zur Aufführung brachte. Es mag Straußens schöpferisches Genie gereizt haben, sein machtvolles Werk einmal durch einen hallenden Instrumentalkörper von diesen phantastischen Dimensionen wiederzugeben; bestand doch derselbe aus drei oder, wenn wir genauer zusehen, aus vier Orchestern, da ja das Sinfonieorchester das zusammengeschmolzene Produkt der ehemals selbständig bestandenen Konzertvereins- und Tonkünstlerorchester darstellt. Der Eindruck war unbeschreiblich großartig, soll aber nicht Anlaß sein, diesen Einzelfall zur Gewohnheit werden zu lassen, denn das Lockmittel eines derartigen Mammut-Orchesters könnte dann für unsere gesamte Musikpflege leicht vorauszuberechnende unheilvolle Folgen haben, wenn wir, nebst den vielen bereits vorhandenen Äußerlichkeiten unseres Musikbetriebes, zu guter Letzt auch noch eine Schichtung desselben nach der Verhältniszahl der Ausführenden vornehmen.

Von interessanten Geigern konzertierten im verflossenen Monate •Arrigo Serato, der nach Beendigung einer lorbeerreichen amerikanischen Gastspielreise direkt nach Wien gekommen war, um hier zwei Konzerte zu geben. Seitdem uns Serato, jetzt Professor am Liceo Musicale in Rom, das letztemal vor vielen Jahren hier besucht hatte, haben seine musikalischen Qualitäten außerordentlich zugenommen, und ich nehme keinen Anstand, Serato heute als einen der bedeutendsten Violinvirtuosen der Gegenwart zu bezeichnen. Namentlich die Wiedergabe des Beethovenschen Konzertes war von einer Großzügigkeit und einem Adel bezwingender Art. Ich möchte den italienischen Meister, der fünfzehn Jahre seines Lebens in Berlin verbracht hatte, und den es auch jetzt wieder wie mit magischer Gewalt nach dem deutschen Norden zieht, am ehesten eine Busoninatur nennen, mit der er, nebst der Klassizität seiner künstlerischen Gesinnung, auch seine unzerstörbare Vorliebe für deutsches Wesen und deutsche Kunst gemeinsam hat. An Neuigkeiten brachte er aus seiner italienischen Heimat die Violinsonate A-Moll• von Ildebrando Pizzetti (dem hervorragenden Komponisten und Musikschriftsteller, Direktor des Florentiner Liceo Musicale). Modern veranlagte Geiger, die ein dankbares, dabei musikalisch gehaltvolles Werk suchen, seien hiermit ausdrücklich auf diese hochinteressante Neuschöpfung Pizzettis aufmerksam gemacht, die übrigens statt als Sonate eher als Dichtung für Klavier und Violine anzusprechen wäre; denn, was die thematische Verarbeitung anbelangt, hat sie wohl herzlich wenig mit einer Sonate zu schaffen. Von einer organischen Entwicklung des thematischen Materiales sowie einer Verklammerung desselben durch die beiden ausführenden Instrumente ist keine Rede, hingegen strahlt hier aus der dichterischen Idee des Weltkrieges ein Tonstück auf, das wie ein Alfrescobild auf den genießenden Zuhörer wirkt und denselben zu bedingungsloser Gefolgschaft mitreißt. Wir besitzen wenige Erzeugnisse der modernen Violinliteratur, die es an Schönheit und Überzeugungskraft der musikalischen Gedanken mit dem geschilderten Werke Pizzettis aufnehmen...

Allmählich kommen auch wieder die anderen Matadore des Virtuosentums, deren Fernbleiben von Wien ich in meinem letzten Musikbriefe vermerkt und begründet hatte, hierher. Zunächst •Henri Marteau, dem im nächsten Monate Burmester folgen soll. Marteau spielte Bach, Mozart, Sarasate und mehrere virtuose Stücke eigener Komposition mit überlegener Meisterschaft, die zu ihrer Vollendung nichts mehr hinzuzufügen braucht.

Rundschau

OPER

CHEMNITZ An unserer Oper herrscht rühriges Leben. Viel Anerkennenswertes ist geleistet worden. Das Ensemble, dem frisches Blut zugeführt worden ist, steht auf erfreulicher Höhe, und in dem neuen Kapellmeister •Ludwig Leschetitzky (der bis zu seiner Vertreibung erster Kapellmeister am Posener Theater war) haben wir einen glänzend begabten Musiker, der echt musikalisches Gefühl und warme Begeisterung mit unfehlbarer Routine und deutscher Gewissenhaftigkeit vereint. Seine Neueinübungen des „Oberon“, der „Lustigen Weiber“, des „Barbier von Sevilla“, des „Tannhäuser“ wurden von der gesamten Kritik wärmstens anerkannt. Die Intendanz überließ ihm auch die Einstudierung der Neuheiten „Christelflein“ von Pfitzner und „Schatzgräber“ von Schreker. Bei diesem eminent schweren Werk zeigte sich besonders Leschetitzkys Einfühlungskunst und pädagogisches Geschick; die unter •Dieners Spielleitung prächtig ausgestattete Oper erlebte eine so harmonisch abgestimmte Wiedergabe, daß selbst der anwesende Schreker seine Befriedigung aussprach. Die dritte Neuheit, „Mona Lisa“, leitete •Generalmusikdirektor Malata. Er pflückte sich noch mit der Leitung von Smetanas „Verkaufter Braut“ und mit „Mignon“ Lorbeeren. Sonst erschienen noch auf dem Spielplan: „Fidelio“, „Stradella“, „Maurer und Schlosser“, „Liebestrank“, „Rigoletto“, „Undine“, „Fliegender Holländer“, „Lohengrin“, „Tristan“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Carmen“, „Tiefland“, „Cavalleria rusticana“.

Prof. Eugen Püschel

KONZERT

CHEMNITZ Unsere Stadt hat sich auch diesen Winter alle Mühe gegeben, ihren guten Ruf als dritte Musikstadt des sächsischen Freistaates zu behaupten, und so stehe ich rückblickend vor einer fast verwirrenden Fülle musikalischer Ereignisse. Allein drei Orchester rangen um die Palme. Die neuorganisierte •Philharmonische Gesellschaft veranstaltete mit dem Philharmonischen Orchester zwei Reihen Anrechtskonzerte, für deren Leitung sie den begabten Nikisch-Schüler •Willy Steffen bestellte. Diese Konzerte sind für unser Musikleben durch ihren Gehalt und ihre Güte außerordentlich befruchtend geworden. Aus ihren Programmen hebe ich hervor treffliche Aufführungen von Beethovens Eroica und Schicksalssinfonie, Brahms' F-Dur-Sinfonie, Tschaikowskys Manfred- und E-Moll-Sinfonie, Strieglers A-Moll-Sinfonie, Liszts Préludes, Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“, Berlioz' Römischen Karneval, Jules v. Wertheims Sinfonische Variationen (Uraufführung). Dieses interessante Werk variiert 22mal ein schönes Gesangsthema.

in bald stimmungsvoller, bald charakteristischer Weise unter großem Aufwand polyphoner Satz- und glänzender Instrumentationskunst; von Brahms ausgehend, ist es im besten Sinne modern. Bedeutende Solisten gaben diesen Konzerten ein Relief, so die ♦Ottilie Metzger-Lattermann, ♦Prof. Heinrich Kiefer, der Klengels Cellokonzert D-Moll spielte, ♦Weißgerber, ♦Prof. Karl Klingler, der die wundervolle Beethovenfeier mit der idealen Wiedergabe des D-Dur-Konzertes bereicherte, ♦Backhaus, der sich in einen Brahms-Abend mit dem B-Dur-Konzert einfügte, ♦Mafalda Salvatini und ♦Heinrich Knote.

Wenig Gegenliebe fanden leider ins Große gehende Konzerte des ♦Steinbach-Orchesters, trotzdem ♦Musikdirektor Steinbach sich für moderne Komponisten einsetzte wie Herm. Unger („Nacht"), Delius („Lebenstanz"), Graener („Sinfonie D-Moll"), Strässer („Frühlingsbilder"); nicht einmal der Beethoven-Abend, an dem der ausgezeichnete ♦Walter Gieseking uns mit dem Es-Dur-Konzert hinriß, war gut besucht. Die unbequeme Konkurrenz der Philharmonischen Gesellschafts-Konzerte hat das Gute, daß nun auch ♦Generalmusikdirektor Malata unter den Neueren Umschau halten muß. Unter den Sinfoniekonzerten der städtischen Kapelle ragte der Mraczek-Abend hervor, an dem der deutsch-mährische Tondichter seine köstliche Burleske „Max und Moritz", das Erotikon „Liebesfeier und Abschied" aus der Oper „Aebelo", „Rustans Traum" und als Höhepunkt die bedeutende sinfonische Dichtung „Eva" dirigierte. Man hatte den Eindruck einer Persönlichkeit, die Eigenes zu geben hat. Wie fiel dagegen ♦Heinrich Zöllner ab, der seine sehr mittelmäßige „Tragische Sinfonie" selbst leitete. Er wollte das Weltkriegserlebnis gestalten. Mit viel größerem und reiferem Können tut das ♦Kurt Striegler in seiner sehr düsteren Cis-Moll-Sinfonie, die er bald nach der Dresdner Uraufführung bei uns dirigierte. Im selben Konzert sang die feine Sängerin ♦Luise Pöschmann, eine Schülerin Scheidemantels, Mahlers Kindertotenlieder. Sehr interessierte auch ♦E. N. v. Reznicek, der uns seine neue F-Moll-Sinfonie, ein Werk von vorwiegend heldischem Charakter, vorführte. Darauf spielte der einheimische Pianist ♦Karl Wallbrecht Tschaikowskys wuchtiges B-Moll-Konzert.

Auch unsere großen ♦Chorvereine leisteten wieder Bedeutendes. Der von ♦Prof. Mayerhoff geleitete Lehrergesangverein bewies seine mustergültige Chorgesangskultur in mehreren A-cappella-Konzerten, wo u. a. die schönen Volkslieder von Siegfried Ochs wiederholt wurden. Sein Höhepunkt war die rühmliche Aufführung der „Missa solemnis"; auch in der „Neunten" wirkte der Verein mit. Der ♦Bürgergesangverein hatte mit der von ♦Kantor Geilsdorf schwungvoll und großlinig behandelten Bruchschen „Glocke" solchen Erfolg, daß das melodisch frische Werk wiederholt werden mußte. Dasselbe Schicksal hatte Gabriel Piernés „Kinderkreuzzug" (vom ♦„Orpheus" unter Bock aufgeführt), obwohl gar manche es nicht sehr taktvoll fanden, gerade jetzt ein Werk von einem Angehörigen der „grande nation" zu bringen, zumal wenn dieses Werk einen Stoff hat, dem wir innerlich so kühl und fremd gegenüberstehen. Ehrenvoll erwähnt sei noch die Aufführung von Arnold Krugs „Sigurd" durch ♦Kantor Jochimsen und von Sepp Roseggers „Weltlichem Requiem" durch den ♦Volkschor unter ♦Walter Hänel.

Trotzdem die Kirchenchöre infolge des neuen Zwangssparsystems äußerst bedroht sind, fehlte es nicht an künstlerischen Großtaten. ♦Prof. Mayerhoff führte an den Bußtagen Bruckners E-Moll-Messe und neue Werke von Reznicek auf, ♦Kirchenmusikdirektor Meinel den 1. Teil des „Jesus" von Paul Gläser, ♦Kantor Geilsdorf den „Messias". Dazu kamen noch Motetten, Vespern, Bach-Abende usw., in denen viel wertvolle Musikerziehung geleistet wurde. Einen großzügigen Plan führte ♦Organist Eugen Richter durch, der an 12 Orgelabenden die Entwicklung der Orgelmusik und ihrer Formen von den Anfängen bis in die allerneuste Zeit durch einleitende Vorträge (vom Altarplatze aus!) und gutgewählte Beispiele darstellte. An einem der Orgelabende des Straube-Schülers ♦Karl Hoyer fesselte mich besonders die Uraufführung einer temperamentvollen, kühn geformten Orgelsonate D-Moll von Hoyer, der man dringend einen Verleger wünschen möchte.

An Kammermusik hörten wir vier Abende, die Organist ♦Eugen Richter mit dem ♦Gewandhausquartett (Hamann, Wolschke, Hermann, Klengel) und gelegentlich auch mit Gewandhausbläsern veranstaltete. Aus seinem reichhaltigen Programm hebe ich hervor Mozarts B-Dur-Divertimento für Streicher und Hörner, Beethovens Es-Dur-Quartett für Klavier und Blasinstrumente und als Neuheit Strässers liebenswürdiges G-Dur-Quartett. Auch das fein aufeinander abgestimmte ♦Striegler-Quartett aus Dresden brachte Neuheiten mit wie Kurt Strieglers packendes Streichquartett C-Moll und Dohnanyis originelles Des-Dur-Quartett; an einem zweiten ausverkauften Abend spielte es auch letzten Beethoven (op. 130 und 133). Die zwei Konzerte der ♦städtischen Kammermusikvereinigung konnte ich nicht besuchen; im letzten wurden des Schweizers Hans Hubers Klavierquartett E-Dur und Regers Suite für Solobratsche geboten.

Die Solistenabende wurden dieses Jahr wieder zahlreicher. Ich kann nur einiges nennen, wie den Lieder- und Arienabend ♦Jadlowkers und das Volksliederspiel ♦Hermann Zilchers, das in der Wiedergabe durch die Dresdner ♦Herm. Kutschbach, ♦Elis. Rethberg, ♦Elfriede Haberkorn, ♦Rich. Tauber und ♦Zottmayr keinen Wunsch offen ließ. Der elegante Pianist ♦Walter Bachmann, der hier immer heimischer wird, gibt sein Bestes mit den Romantikern und brachte jüngst eine tüchtige Sonate von Dora Pejacsevich zur Uraufführung. ♦Günther Homann hatte mit Brahms' Händel-Variationen besonderen Erfolg. Das Bedeutendste war aber der Klavierabend, den ♦Backhaus kurz vor seiner Abreise in die neue Welt gab; Beethovens D-Moll-Sonate, die Wandererfantasie und 10 Chopinstücke waren tönende Beweise seiner Meisterschaft. ♦Petschnikoffs Geigenabend konnte ich leider nicht hören; er spielte Bach, Händel, Mozart und eine Suite von Heinrich Noren. In die Beethovenwoche fiel der Sonatenabend von ♦Edgar Wollgand und ♦Prof. Mayerhoff, die mit der Frühlings- und der Kreutzer-Sonate sich als gut zusammengestimmt erwiesen; Mayerhoff spielte außerdem noch die Cis-Moll-Sonate mit großer Innerlichkeit.

Zum Schluß seien noch die musikpropädeutischen Vorträge Kapellmeister ♦Kutzschbachs erwähnt, die in die Kunstwerke Schuberts und Brahms' einführten, sowie ein lebensvoller Vortrag ♦Prof. Friedländers zur Beethovenfeier.

Prof. Eugen Püschel

LEIPZIG Klavierabende. Der an der Hamburger Akademie ausgebildete und am Konservatorium zu Dortmund wirkende ♦Gerard Bunk ist ein sympathischer und tüchtiger Vertreter des jüngeren holländischen Pianistentums. Vor allem ist er einer der wenigen, die heute noch einen echten und stilvollen Schumann spielen können. Technisch durchaus solid und sauber, ein weicher Lyriker voll feiner, sinniger Einzelzüge im Versonnenen, ist er ganz Holländer in der leisen korrekten Nüchternheit und halb Organist in der klanglichen leisen Farblosigkeit, Härte (im forte) und Schwerflüssigkeit seines Spiels. Französisches und Russisches liegt ihm wenig, aber alles Deutsche hat an ihm einen sehr sorgsamen und feinkünstlerischen Interpreten. — Unter den bedeutenden Spezialisten im Vortrag modernster Klaviermusik — Erdmann, Gieseking, Schulhoff, Steuermann — ist der hauptsächlich durch das Leipziger und Kölner Konservatorium gebildete junge Prager ♦Erwin Schulhoff der Anwalt des

linksradikalsten Expressionismus. Sein Moderner Klavierabend schied mit Ausnahme von Ravels sehr schönem und in Form und Satz noch deutlich an die altfranzösischen Clavecinisten anknüpfendem „Tombeau de Couperin" alles Impressionistische aus und beschränkte sich auf einige Führer (Schönberg, Scriabin) und Jünger (Vomácka, Hannemann, Schulhoff) des musikalischen Expressionismus. Wenn das an sich hochverdienstliche Wagnis, dem hierin gänzlich unvorbereiteten Leipziger Publikum derartig „revolutionäre Kunst" vorzusetzen, so gut und ohne alle größeren Störungen gelang, so gebührt das Verdienst dem ausgezeichneten Pianisten, intelligenten Musiker und feingebildeten Menschen Schulhoff. Sein in der gedrungenen und gesammelten Kraft, rhythmischen Energie, fabelhaften Gedächtnisleistung und sicheren Gestaltung durchaus gesundes Spiel machte das satanische Vergnügen dieser neuen Kunst vielfach zu einem englischen und diesen Klavierabend zu einem der interessantesten und notwendigsten langer Jahre. — Zwei heitere Klavierabende von ◆Woldemar Sacks empfahlen den geistreichen Spötter und feinsinnigen Pianisten nach vieljahrelanger Pause erneut der verdienten Beachtung. Seit dem Tode des unvergeßlichen Dänen Lamborg ist Sacks der einzige Klavierhumorist, der seinen halb lustigen, halb ernsten Vorträgen einen tieferen Sinn unterlegt: den der Besserung durch ernstes Beispiel und parodistisches Gegenbeispiel. Daß die zwerchfellerschütternde Komik seiner bewahrten „Perlen" nicht fehlte, war selbstverständlich; wer aber dann sein feinziseliertes Mozart- und Haydnspiel hörte, bekam doch eine Ahnung, wie schwer das alles ist, und welches empfindliche „Klavierohr" für Klang, Farbe, Nachahmung und Charakteristik es verlangt. — Die beiden Klavierabende des jungen Holländers ◆Paul Roes zeigten sehr gute technisch-pianistische und tonbildnerische Anlagen durch die überwiegende Neigung zur improvisatorischen Skizzenhaftigkeit, salopper Nonchalance und subjektiven Willkür derart überwuchert, daß von ungetrübter Freude auch an mancherlei Gutem nicht wohl die Rede sein konnte. Seinem Spiel fehlt für größere Aufgaben noch Klarheit, Rhythmus und feste Kontur, seinem Vortrag Temperament, Leidenschaft und Wärme. So boten nicht Bach-Busonis Chaconne oder Beethovens Appassionata, sondern die mit leichtflüssigster Technik entzückend hingeworfenen spielerisch-idyllischen Nummern von Chopins 24 Préludes den reinsten Ausdruck dieses trotz aller barocken Elemente entschieden begabten Pianisten. **Dr. Walter Niemann**

Neuerscheinungen

(*Ur- und Erstaufführungen*)

Gesellschaft zur Pflege alter Musik. Bericht über die Tätigkeit im Jahre 1920. Berlin 1921. Musikalienhandlung Alb. Stahl.

Götze, Alfred: Vom deutschen Volkslied. Freiburg i. B. 1921. Verlag Julius Boltze.

Pembaur, Karl: Drei Jahrhunderte Kirchenmusik am sächs. Hofe. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Sachsens. Dresden 1920. Kunstanstalt Stengel & Co.

Presuhn, Alex.: „Der Geiger von Gmünd." Märchenspiel in 1 Akt. (2 Bilder.) Dichtung von Walter Lutz. Musik von Alex. Presuhn. (Textbuch.) Stuttgart 1921. Berthold & Schwerdtner.

Specht, Rich.: „Gustav Mahlers 1. Sinfonie." Themat. Analyse. Wien 1921. Universal-Edition.

Die Max-Reger-Gesellschaft E. V. gibt von jetzt ab in dem bekannten Verlag von J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart halbjährlich erscheinende „Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft" heraus, die neben geschäftlichen Notizen interessante und wertvolle Originalartikel hervorragender Autoren und wertvolle Originaldokumente bringen. Das 1. Heft erscheint rechtzeitig zu dem an Pfingsten in Breslau stattfindenden Regerfest.

Von Paul Graener kam am letzten Kammermusikabend des „Deutschen Nationaltheaters" zu Weimar eine Rhapsodie für eine Altstimme, Klavier und Streichquartett, die der Sehnsucht nach dem Meer Ausdruck verleiht, zur erfolgrichen Uraufführung.

Ein Trio in D-Moll, sowie zwei Serenaden für Flöte, Violine und Bratsche von Curt Adami, brachte ein Kompositionsabend des Tonsetzers in Danzig zum ersten Male zur Aufführung.

In Dresden fand die Uraufführung der Kammersinfonie von Prof. Richard Stöhr, Wien, statt. Die Ausführung der Kammersinfonie durch das Striegler-Quartett unter Mitwirkung von Bläsern und Harfe von Staatsorchester und Philharmonischem Orchester unter Kapellmeister Kurt Striegler ließ fast keinen Wunsch unerfüllt. Der Komponist wurde stürmisch gefeiert.

Gustav Havemann brachte in Berlin ein Violinkonzert in F-Moll, op. 11 von Pantscho Wladigeroff, zur Uraufführung.

Waldemar Wendlands neue Oper „Peter Sukoff", Text von Olga Wohlbrück, hatte am Stadttheater bei der Uraufführung einen außergewöhnlich stürmischen Erfolg.

Gerhard von Keußlers Marienoratorium „Die Mutter" ist nunmehr, nach der Hamburger Uraufführung, auch in Breslau zur Aufführung gekommen.

Der junge Dresdner Komponist Hermann Baum bot in Dresden eine neue Klavierkomposition und drei Lieder, darunter die „Schmetterlingspredigt" aus Mauthners „Buddha", zum ersten Male dar.

Eine neue Komposition Friedrich Kaysels „Sieben Gesänge aus 1001 Nacht" brachte der Lehrergesangverein in Bielefeld zur Uraufführung.

Am Karfreitag gelangte in der St. Jakobskirche in Ilmenau eine noch im Manuskript vorliegende Kantate: „Im Grabe ist Ruh'" für Orgel, Violine, Viola, Sopran, Tenor und Chor von Bruno Hensinger-Allstedt unter Leitung des Organisten Edw. Schmuck zur Aufführung.

Reinhold I. Beck veranstaltete am 3. März seinen 2. Kompositionsabend zu Hannover. Im Mittelpunkt des Interesses standen die Uraufführungen von „Drei Intermezzi für Pianoforte" und „Ein Liederkreis vom Lieben und Leiden"; beide Werke, sowie einige lyrische Stücke für Pianoforte und Lieder hatten, von Frl. Willi Kewitsch, Berlin (Sopran), und dem Pianisten Herrn Walter Gieseking, Hannover, ausgezeichnet vorgetragen, einen durchschlagenden Erfolg und wurden von der Presse sehr günstig aufgenommen.

In einem der letzten Sinfoniekonzerte der staatlichen Kapelle zu Dresden dirigierte Kurt Striegler seine bisher noch nicht aufgeführte Cis-Moll-Sinfonie und fand damit, mit Recht, lebhafte Anerkennung.

Besprechungen

Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen. 1. Band: Bach, Händel, Haydn, Mozart. 2. Band: Beethoven, Schubert, Rossini, Schumann, Mendelssohn. 3. Band: Liszt, Wagner. Von Wilh. Meyer. Verlag Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig

Diese mit guten Bildern unserer Tonmeister gezierten Sammlungen von Urkunden zur Kenntnis ihres persönlichen Lebens versteht Wilhelm Meyer mit viel Takt und Geschmack zu gestalten. Das unverbürgt Anekdotische, klatschhaft Minderwertige ist ausgeschaltet und wirklich nur das aufgenommen, was einem gebildeten Leser Belehrung und Anregung gewährt. Dadurch unterscheiden sich diese kornblumenblauen Bände zu ihrem Vorteil von manchen anderen für weiteste Kreise über den gleichen Gegenstand geschriebenen.

Die Herzen auf! Dichtungen von Oskar Frei. Selbstverlag: Hohegeiß (Harz), Kreis Blankenburg.

„Ein garstig Lied, ein politisch Lied!" sagt Goethe im Faust. Der unpolitische Teil dieser Gesänge aber, die „Familie Muckelmann", gegen böse Kritiker gerichtet, dürfte wohl an dem Entstehungsort selbst, Hohegeiß, in der freien Luft der Harzhöhen, im Blick der weiten Täler und Wälder, bei einem Pfeifchen besserem Tabak, an sonnigen Tagen ganz behaglich zu lesen sein! Vielleicht findet man dort in der Natur eher jene höhere Einheit zwischen den scheinbar unvereinbaren Gegensätzen von Tagesfragen und Dichtkunst.

Hermann Goetz. Von Georg Richard Kruse. Verlag: Philipp Reclam jr., Leipzig.

Der vielbewährte Verfasser hilft hier in seiner sachlichen, klaren und stets trefflich unterrichteten Art dem Verlage, das Bedürfnis nach einer wohlfeilen, knappen Würdigung von Leben und Werken des Tonmeisters von „Der Widerspenstigen Zähmung" zu befriedigen.

Periscopia. Aphorismen von Karl Kock. Verlag: Gebr. Enoch, Hamburg.

„444 Leit-, Zeit- und Streitsätze für Alltagsfeierstunden". Mit diesem Zusatz schützt sich Kock vor der Ausstellung, daß diese Gedankensplitter in Poesie und Prosa allzu ungleichwertig sind. Denn wer sich feierliche Muße nimmt, darüber nachzudenken, der findet auch beim flacher oder unbestimmter gehaltenen Aphorismus Anregung zu tieferer Gedankentätigkeit. Auch der Titel Periscopia ist geeignet, das weniger Gelungene nicht abzuweisen; er will sagen, daß diese Sprüche aus den Zusammenhängen des Unterbewußtseins auftauchen, wie das Periskop des Unterseeboots. Viele wirken auch ganz unmittelbar.

Gloria Anton Bruckners. Verse und Prosa. Von Ernst Lissauer. Verlag von Wilhelm Meyer-Ilschen, Stuttgart.

Verse und Prosa eines Dichters und Nichtmusikers, sehr verschieden in Wert und Wirkung. Manches Mal ist der Prosaiker viel poetischer als der Dichter, manchmal der Dichter intuitiv musikalischer als viele Musiker. Das Ganze ist kurz und läßt von dem für später versprochenen dritten Teil viel Anregendes erwarten. Dr. M. St.

Große Sonate XII, Kriegssonate op. 65 für Orgel von Hans Fährmann (Verlag Otto Junne-Leipzig).

Auch ein Orgeltechniker von dem Können eines Fährmann kann mich nicht davon überzeugen, daß ein anerkannt erster Orgelvirtuos ein großer Komponist sein muß. Die ins Fabelhafte gesteigerte kontrapunktische Arbeit täuscht doch nicht über die Öde der Inspiration und über die Blutleere der Empfindung hinweg, so daß der Eindruck des Ganzen bei aller Bewunderung für die rein technische Gestaltungskraft Fährmanns doch ein äußerst unbefriedigender bleibt. B.

Hermann Unger weiß in seinem Musikalischen Laienbrevier (Drei-Masken-Verlag, München) von dem Verlauf der Musikentwicklung in kurzer Form auf leichtverständliche und fesselnde Weise zu plaudern. Das Büchlein wird durch die teilweise kritische Behandlung des Stoffes manchem Kenner desselben interessant erscheinen und ist durchaus geeignet, dem Studium der Musikgeschichte neue Freunde zuzuführen.

Richard-Wagner-Lieder. (Musikalische Stundenbücher.) Drei-Masken-Verlag, München.

Die Herausgabe der „10 Lieder von Rich. Wagner" dürfte das Interesse hauptsächlich derjenigen erwecken, denen der Meister des Musikdramas als Liederkomponist noch wenig bekannt ist. Über seine Bedeutung als solcher, sowie über Entstehung und Zusammenhang der Lieder mit Wagners großen Werken berichtet Prof. Dr. Wolfgang Golther in einem längeren Vorwort auf recht interessante Weise. Die 5 ersten Lieder dieser Sammlung „Tannenbaum" (1838, Riga) und die in den Pariser Notjahren geschriebenen „Dors, mon enfant", „Mignonne", „Attente" und „Les deux grenadiers" werden manchem konzertierenden Wagnerfreund willkommen sein. — Im Anschlusse daran erschienen die als Studie zu Tristan und Isolde bekannten 5 Wesendonkschen Lieder, von welchen der Schöpfer selbst sagt: „Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht..." Gr.

Joseph Gustav Mraczek. Vier Lieder mit Klavierbegleitung. Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig u. Berlin.

Duftige Lieder von auffallend schönem Klangreiz. Ob darin das Letzte gegeben wird, was das moderne Lied verlangt, wage ich nicht kurzerhand zu entscheiden, denn die in allen vier Gesängen vorherrschende Gleichmäßigkeit der weich wogenden Farben und der Mangel an schärfer geprägtem Rhythmus geben mit der Zeit einer gewissen Ermüdung Raum und schwächen dann den Gesamteindruck wesentlich ab. In welche Gefahr der Komponist geraten kann, wenn er in diesem Meer von nur Klangrhythmen plötzlich zu bestimmt gezogener melodischer Kontur greift, zeigt das dritte seiner Lieder „Kleines Glück". Hier wirkt Mraczeks Melodik fast farblos, matt und leider erfindungsschwach. Trotzdem nehme ich keinen Anstand, den Liedern weiteste Verbreitung zu wünschen; sie verdienen es.

Adolf Liebeck. Fünf Lieder op. 19 und sechs Gesänge op 20 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — Phöbus-Verlag, Berthelsdorf i. Riesengebirge.

Liebecks ernstes Wollen steht leider noch in keinem rechten Verhältnis zu seinem Können. Seine Kompositionstechnik läßt sehr viele Wünsche offen, und man wird die Empfindung nicht los, daß bei ihm ein oft allzu unbefangen arbeitender Dilettantismus obwaltet..

Adolf Liebeck. Melancholie für Klavier, op. 22. Phöbus-Verlag.

Auch für sein Klavierstück „Melancholie" trifft das oben Gesagte zu. Hier gibt sich Liebeck sogar streckenweise sehr trocken und erfindungsarm.

Adolf Liebeck. Zehn Gesänge für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung, op. 21. — Phöbus-Verlag.

Wesentlich reicher an Einfällen und musikalischem Gehalt erscheint mir dieser „Carl-Hauptmann-Liederzyklus", wenn auch hier Althergebrachtes mit Modernem oft in hartnäckigem Widerstreit liegt. Eine gewisse durch Mangel an kontrapunktischer Durchwirkung herbeigeführte Einseitigkeit der Darstellung, die auf die Dauer ermüdend wirkt, herrscht auch in diesen Gesängen vor. Immerhin dünkt mich dies op. 21 als das Brauchbarste von seinen eingereichten Werken. Bdt.

Notizen

Berlin. Die Kirchenmusiker Preußens hielten am 4. und 5. April den 2. preußischen Kirchenmusikertag in Berlin ab. Die preußischen Kirchenmusiker wollen ihre Wünsche für die neue Kirchenverfassung beraten, von der sie die seit Menschenalter erstrebte würdige Regelung ihrer Amts- und Standesverhältnisse erwarten. Sie hoffen, daß sich auch die breitere Öffentlichkeit für die Pflege der musica sacra interessieren wird, die seit langem einen beklagenswerten Niedergang zu verzeichnen hat.

Berlin. Die exotischen Tonwerkzeuge, die der eben verstorbene Pianist Alfred Friedenthal von seinen abenteuerlichen Konzertreisen durch aller Herren Länder mitgebracht hat, unter ihnen besonders seltene Stücke aus Birma, sind durch Vermächtnis an die Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente gekommen, die ihre einzigartigen Schätze in der Musikhochschule verwahrt.

Berlin. Der „Deutsche Arbeiter-Sängerbund" (Geschäftsstelle Alex. Kaiser, Berlin NO 55, Braunsberger Straße 43) eröffnete mit dem 1. März d. J. ein Preisausschreiben für Männer-, Frauen- und gemischte Chöre a cappella. Als Preise für jede Gattung sind festgesetzt: 1. Preis 2000 M., 2. Preis 1500 M., 3. Preis 1000 M. Letzter Einsendungstermin am 1. August d. J. Alles Nähere durch die Geschäftsstelle.

Bonn. Das große Musikfest, das die Stadt Bonn als Nachfeier von Beethovens 150. Geburtstag in der kommenden Himmelfahrtswoche veranstalten wollte, wird ausfallen.

Donaueschingen. Zur Förderung des heute so schwer ringenden musikalischen Nachwuchses veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen Anfang August d. J. unter dem Protektorate des Fürsten zu Fürstenberg eine Reihe von Kammermusikaufführungen, die ausschließlich dem Schaffen noch unbekannter oder umstrittener musikalischer Talente gewidmet sein sollen. Das künstlerisch wie sozial für unser Musikleben bedeutsame Unternehmen erfreut sich besonderer Förderung durch die Herren: Ferruccio Busoni, Siegmund von Hausegger, Arthur Nikisch, Max von Pauer, Hans Pfitzner und Franz Schreker, die unter dem Vorsitz von Richard Strauß den „Ehrenausschuß" bilden. Die Aufstellung der Programme geschieht durch den „Arbeitsausschuß" die Herren Eduard Erdmann (Berlin), Prof. Josef Haas (Stuttgart), Prof. Willy Rehberg (Mannheim) und Heinrich Burkard (Donaueschingen).

Alle Anfragen sind zu richten an die „Musikabteilung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen".

Dresden. Die Staatshochschule für Musik und redende Künste in Dresden ist im Werden begriffen. Die Verwirklichung dieses Planes ist in absehbarer Zeit zu erwarten, da sowohl Staat als auch Stadt bereit sein dürften, die nötigen Geldopfer zu bringen. Die Verhandlungen zwischen der Regierung und dem Leipziger Konservatorium verlaufen nach Wunsch. Das Konservatorium wird eine Staatsunterstützung erhalten.



Phot. Pieperhoff

Walter Hansmann

hervorragender Violinist und Direktor des Thüringer Landeskonservatoriums in Erfurt, beging sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum; gleichzeitig konnte das von ihm gegründete und geleitete Konservatorium, das in der Musikwelt einen trefflichen Ruf besitzt, auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Aus diesem Anlaß fanden großzügige künstlerische Veranstaltungen statt, bei denen Geheimrat Nikisch u. a. bedeutende Musiker mitwirkten. Hansmann ist 1875 zu Köslin geboren, er studierte unter Prof. H. Becker am Leipziger Konservatorium, dessen Lehrkörper er später angehörte. Einige Jahre wirkte der Künstler in den Leipziger Gewandhauskonzerten sowie als Solist und Kammermusiker, dann gründete er das Thüringer Landeskonservatorium, das unter seiner Leitung, besonders infolge seiner großen pädagogischen Begabung, einen starken Aufschwung nahm.

Dresden. Das Dresdener Staatsorchester beabsichtigt, unter Kapellmeister •Reiner in München zwei Gastkonzerte zu geben.

Duisburg. Dem Kapellmeister •Franz v. Hößlin ist von den Vereinigten Theatern von Duisburg und Bochum das Amt eines Generalmusikdirektors angeboten worden.

Duisburg. Der „Rheinische Madrigalchor" hat unter Leitung des Professor •Walther Josephson mit dem Pianisten •Bruno Helberger aus Frankfurt a. M. eine Konzertreise durch die größeren Städte Mittel- und Süddeutschlands gemacht, die einen glänzenden künstlerischen Erfolg hatte. Die Darbietungen des Chores wurden überall mit großer Begeisterung aufgenommen.

Göttingen. Der Göttinger Universitätsbund veranstaltet vom 5. bis 12. Juli im Stadttheater Göttingen Händel-Opernfestspiele, an denen u. a. •Ernst Possony-Leipzig, •Wilhelm-Berlin, •Georg A. Walter, •Thyra Hagen-Leisner mitwirken. Außer der im Vorjahre mit sensationellem Erfolge uraufgeführten „Rodelinde" kommt diesmal „Otto und Theophano" („Ottone") zur deutschen Uraufführung. Die Einrichtung dieser Opern besorgte •Dr. Osk. Hagen, der auch die Oberleitung der Festspiele haben wird. Die Ausstattung liegt in den Händen von •Paul Thiersch (Stadttheater Halle).

Hagen i. Westf. Dem früheren Intendanten des Hagener Schauspielhauses, •Franz Ludwig, der kürzlich mit der künstlerischen Leitung der Altenaer Burgfestspiele betraut wurde und für sich das Verdienst in Anspruch nehmen darf, auf der Hagener Bühne seit Oktober 1920 die große Oper mit Erfolg eingeführt zu haben, ist nach fast halbjähriger Krise durch Vermittlung des Bühnenvereins im Einverständnis mit dem Theaterpersonal und der Hagener Theateraktiengesellschaft abermals die Führung seiner Amtsgeschäfte übertragen worden.

Halle a. S. Seit einigen Monaten ist Professor Pfitzner Dirigent der Halleschen Sinfoniekonzerte; trotzdem ist das Theater bei den Konzerten nicht zur Hälfte gefüllt. Vergangene Woche kündigte die Intendanz die Erstaufführung von „Don Pasquale", Oper von Donizetti, an. Der Vorverkauf war so gering, daß die Oper schleunigst wieder abgesetzt wurde. Nun kündigte •Intendant Sachse die Operette „Drum prüfe, wer sich ewig bindet", mit dem Textbuch von Otto Julius Bier-

baum, an. Der Abend der Erstaufführung brachte ein recht gut besuchtes Haus. Intendant Sachse hatte in Anrechnung des Publikumsgeschmackes Donizettis Opera buffa in eine Operette verwandelt, und der Erfolg hatte ihm rechtgegeben. Die Aufführung des Halleschen Stadttheaters unter der szenischen Leitung des Intendanten und der musikalischen Leitung des Kapellmeisters ♦Brauns war flüssig und humorvoll, so daß das Publikum, das einen angeregten Abend verbringen wollte, auf seine Rechnung kam.

Leipzig. Am 4. April d. J. feierte der erste Vorsitzende des Männer-Gesangvereines „Concordia", Leipzig, Maurermeister ♦Emil Bödemann seinen sechzigsten Geburtstag. Durch sein verdienstvolles Wirken für den deutschen Männergesang, insbesondere für die Concordia-Leipzig, ist der Jubilar im Musikleben eine bekannte Persönlichkeit geworden. Die Concordia brachte ihrem verdienstvollen Leiter am frühen Morgen ein Ständchen und überreichte ihm einen namhaften Geldbetrag, der als Grundstock einer „Emil-Bödemann-Stiftung" dienen soll, über deren Verwendung der Geehrte frei verfügen kann.

London. In der großen St.-Anna-Kirche in Soho, einem Londoner Stadtteil, ist Bachs Johannes-Passion vor einer andächtig lauschenden Zuhörerschaft aufgeführt worden. Schon eine halbe Stunde vor Beginn war das große Haus gefüllt, sogar auf den Stufen der Treppen saßen die Zuhörer dicht gedrängt. Die Aufführung unter Leitung des Kapellmeisters ♦Goldborough machte tiefen Eindruck.

Mannheim. Als Festvorstellungen des Nationaltheaters sollen in der Zeit vom 22.—31. Mai zur Aufführung gelangen: Pfitzners „Palestrina", Schrekers „Schatzgräber", „Iphigenie auf Tauris" von Gluck, „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß und Webers „Freischütz".

München. An der Akademie der Tonkunst wird mit Beginn des Studienjahres 1921/22 auch der Unterricht in alter Kammermusik eingerichtet. Verbunden werden damit Sonderkurse in den alten Instrumenten Viola da Gamba, Zembalo, Oboe d'amore, Oboe da Caccia und Viola d'amore. Vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus ist schon jetzt ♦Christian Döbereiner zur Abhaltung eines Unterrichtskurses für Viola da Gamba berufen worden. Der Kurs beginnt am 1. April. Anmeldungen nimmt das Sekretariat der Akademie entgegen. Bedingung für die Aufnahme in diesen Kurs ist vollständige Ausbildung in Violoncellospiel. Das Unterrichtsgeld beträgt 200 M., die Anmeldegebühr 45 M.

Nürnberg. Die Katharinenkirche, die einst den Nürnberger Meistersingern für ihre Gesangswettkämpfe diente, und die heute als eine Art Schuppen für alle möglichen Dinge benutzt wird, soll ausgeräumt und dem alten Zweck wider nutzbar gemacht werden. Zunächst soll sie dem Philharmonischen Verein zur Ausprobung der Akustik übergeben werden.

Wien. Der Verein für musikalische Privataufführungen in Wien eröffnet ein Preisausschreiben für Stücke oder Lieder für Kammerorchester. Die Besetzung ist nicht fest vorgeschrieben, doch sollen Harmonium und Bläser nicht fehlen. Endtermin für die Einsendungen ist der 1. Juni 1921. Die Bedingungen sind die allgemein üblichen. An der Spitze der Preisrichter wird Arnold Schönberg genannt. Als Preise sind ausgesetzt 2500, 700 und 300 Kronen. Außerdem wird ein Preis von 500 Kronen für die beste Bearbeitung eines Orchesterwerkes für Kammerorchester ausgesetzt. Ob bei dem heutigen Stande der Valuta diese Preise viele Bewerber zum Wettkampf verlocken werden, bleibt allerdings abzuwarten.

Wien. Eine Großnichte Franz Schuberts hat in letzter Zeit den Namen ihres großen Onkels mit Erfolg dazu mißbraucht, um Unterstützungen für sich zu erbetteln. Wie es sich herausstellte, handelt es sich um geschickte geschäftliche Manipulationen einer raffinierten Schwindlerin, die sich verheiratet und das erbettelte Kapital in das industrielle Unternehmen ihres Mannes gesteckt hat.

Würzburg. Das ♦Schörg-Quartett-Würzburg beendete kürzlich eine erfolgreiche Konzertreise durch Dänemark und Schweden. Die Tournee umfaßte je zwei Konzerte in Kopenhagen, Stockholm und Göteborg und 15 Konzerte in der dänischen und schwedischen Provinz.

Zeitz. Musikdirektor Kurt Barth aus Kiel ist in dieser Eigenschaft nach hier berufen worden.

Offener Brief

an Herrn P. Schwers, Schriftleiter der Allgemeinen Deutschen Musikzeitung

Sehr geehrter Herr!

Zu der in Nr. 13/14 Ihrer Zeitung vom 1. April veröffentlichten Mitteilung über Personalveränderungen in der Leitung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer gestatte ich mir einige persönliche Ergänzungen. Es ist zutreffend, daß mir an Stelle des zurücktretenden Hofrats Dr. Roesch die Geschäftsführung der G. d. T. angetragen worden ist, jedoch unter der Bedingung, daß ich den „Genossenschaftsverlag für verkannte Genies", auf dessen Gründung Herr Roesch die Tonsetzer schon seit vor dem Kriege vertröstet, ins Leben rufen und mit der Herausgabe Ihrer Kompositionen eröffnen soll. Obwohl ich verstehe, daß man Wert darauf legt, die Leitung der G. d. T. wie bisher in Händen eines Mannes zu wissen, der als Tonsetzer nicht in Betracht kommt, so konnte ich doch die mir gestellte Bedingung nicht annehmen, weil mir die nötige Erfahrung in der Konkursverwaltung fehlt.

Dagegen wäre ich bereit gewesen, die mir von Herrn Roesch nach Ihrer Mitteilung angebotene Übertragung seines „Dr. jur. h. c." anzunehmen und den von ihm als Reklamemittel stark abgenutzten Titel neu aufbügeln zu lassen, wenn nicht die Fakultät dagegen Einspruch erhoben hätte. Sie machte geltend, daß sie Herrn Roesch diesen Titel übertragen hätte in Anerkennung des juristischen Scharfsinnes, den er durch den Verlust zahlloser und wichtiger Prozesse erwiesen hätte, und daß mir auf diesem Gebiet jedes Verdienst fehle. Herr Dr. Roesch hat nun, wie ich höre, seinem Freunde Dr. R. Strauß diesen Titel zur Veräußerung übergeben, um ihn durch den Erlös für das verscherzte Honorar aus dem „Krämerspiegel" zu entschädigen. Es hat sich aber noch niemand gefunden, der für den ramponierten Titel den von Herrn Dr. Strauß geforderten Mindestpreis von 10 österr. Kronen zu zahlen bereit gewesen wäre.

Die, wie Sie schreiben, Herrn Roesch angebotene Leitung der Firma Bote & Bock hat der bisherige Geschäftsführer der G. d. T. abgelehnt, weil er es mit seinen seither vertretenen Grundsätzen nicht vereinigen kann, für ein Geschäft zu arbeiten, das seinen Angestellten tarifmäßige und höhere Gehälter auszahlt.

Schließlich danke ich Ihnen aufrichtig für Ihren wirklich netten Aprilscherz und gebe Ihnen aus Dankbarkeit den Rat, Ihre Zeitung in Zukunft immer mit dem Datum des 1. April herauszugeben. Es wird sie dann kein Leser unbefriedigt aus der Hand legen.

Mit der aufrichtigen Hochschätzung, die Sie als geistiger Schwerarbeiter verdienen, Ihr stets zu Gegendiensten bereiter

H. Rauh.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang, Nr. 9 — *Leipzig, Sonntag, den 1. Mai* — 1. Maiheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1901 Georg Vierling† zu Wiesbaden, Gesangskomponist (Lieder, Duette u. Chorlieder). Leitete u. a. 1852—53 d. Liedertafel i. Mainz u. gründete später i. Berlin d. Bachverein / 1904 Anton Dvořák† i. Prag / **2.** 1645 Ludovico Viadana† z. Gualtieri. Erfinder d. konzertierenden Kirchengesanges f. wenige Stimmen m. Orgelbaß / 1864 Giacomo Meyerbeer† i. Paris / **3.** 1856 Adolphe Adam† i. Paris. Komponist d. „Postillion v. Lonjumeau" / **4.** 1861 Emil Nicolaus v. Reznicek* i. Wien. Opernkomponist / **5.** 1869 Hans Pfitzner* i. Moskau / **6.** 1814 Abt Vogler† i. Darmstadt. Musiktheoretiker / **7.** 1539 Ottaviano dei Petrucci† i. Fossombrone. Erfinder d. Druckes v. Mensuralmusik m. Metalltypen / 1701 Karl Heinr. Graun* i. Wahrenbrück. Kirchenmusiker / 1746 Karl Stanitz* i. Mannheim. Symphoniker d. Mannheimer Schule / 1800 Nicola Piccini† in Passy. Opernkomponist (Rivale Glucks) / 1825 Antonio Salieri† i. Wien. Opernkomponist, Lehrer Beethovens u. Schuberts / 1833 Joh. Brahms* i. Hamburg / 1840 Peter Tschaïkowsky* i. Wotkinsk / **9.** 1707 Dietr. Buxtehude† i. Lübeck. Orgelmeister / **11.** 1916 Max Reger† i. Leipzig / **14.** 1911 Joh. Swendsen† i. Kopenhagen / **15.** 1795 Adolf Bernh. Marx* i. Halle a. S. Bedeutender Musiktheoretiker

Das „Versagen des Musikverlags" und das „Anwachsen der Schundmusik"

Von Dr. Georg Göhler

Zur Begründung der „Kulturabgabe", von der ich in Nr. 7 gesprochen habe, hat Herr Hofrat Rösch besonders geltend gemacht, daß der Musikverlag „völlig versagt" habe, daß neue wertvolle Werke ungeheuer schwer einen Verleger fänden und daß „die Schundproduktion unheimlich angewachsen" sei.

Das Versagen des Musikverlags soll darin bestehen, daß die Verleger keine ernsten Werke mehr druckten, sondern sich auf marktgängige Ware beschränkten, so daß viel Gutes, was entstehe, unveröffentlicht bleiben müsse.

Das scheint bis zu einem gewissen Grade zu stimmen. Aber, soweit nicht die enorm hohen Papier- und Herstellungskosten schuld daran sind, die ja auch durch die „Kulturabgabe" nicht beseitigt werden, sind gerade die Zustände, die Herrn Hofrat Röschs Urheberrechtspolitik veranlaßt hat, dafür verantwortlich zu machen. Durch die langjährigen Fehden, in denen schließlich Herr Hofrat Rösch den großen Prozeß vor dem Reichsgericht glatt verlor, ist das musikalische Deutschland in zwei Lager gespalten. Die Mehrzahl der Komponisten, die es mit mächtigen Herren wie Rösch, Strauß, Schillings und Genossen nicht verderben wollen, blieben in der von Rösch gegründeten Tonsetzer-Genossenschaft. Aber viele deutsche Verleger verlegen grundsätzlich keine Werke von Genossenschaftsmitgliedern! Das ist natürlich in diesen trüben Zeiten bitter; und so mancher Genossenschaftler würde gewiß, um einen Verleger zu finden, seiner Genossenschaft den Rücken kehren, wenn er nicht mit Wotan singen müßte: „Verträgen bin ich nun Knecht." Im Stillen sehen ja die meisten deutschen Komponisten ein, welch eine Torheit es war, sich mit den deutschen Verlegern zu überwerfen, um vor den Augen des Herrn Hofrat Rösch und seiner Freunde Gnade zu finden. Warum haben denn diese Kreise, in denen doch so viel Großkapital steckt, nicht längst edelmütig und sachverständig einen „Deutschen Musterverlag" aufgemacht, der nicht versagt? Warum drucken sie nicht selbst alle die „wertvollen Werke", die die guten Freunde „auf Lager behalten" müssen, weil sie durch die Genossenschaftstaktik von der überwiegenden Mehrzahl der Verleger abgesperrt sind? Und wie steht's denn mit den guten Freunden des Herrn Hofrat Rösch, den wenigen Verlegern, die auf die bessere Karte zu setzen glaubten, als sie sich mit ihm verbündeten? Wirft er ihnen kein Versagen vor?

Sind das alles Musterknaben, während die anderen Verleger Blutsauger der Komponisten sind?

Der springende Punkt im Musikverlagswesen ist die Beteiligung des Komponisten an dem Gewinn aus dem Verkauf seiner Werke. Die sogenannten Auflageverträge, die das ermöglichen, sind schon jetzt bei einer Menge von Verlegern üblich und geben einen durchaus gangbaren Weg zur gerechten Verteilung des Gewinns. Es ist nun äußerst bezeichnend, daß Herr Hofrat Rösch niemals den Versuch gemacht hat, alle Komponisten und Verleger seiner „Afma" zu dieser Art von Verträgen zu verpflichten, bei denen zwar immer noch der Verleger riskiert, daß er seine Herstellungskosten verliert, bei denen der Komponist aber sicher und gerechterweise einen um so größeren Gewinn hat, je besser sein Werk geht. Warum wohl Herr Hofrat Rösch, der doch den Komponisten so wohl will und die Verleger so bitter haßt, diese sachliche Lösung der Verlagsfrage nie gefunden hat?

Wer sachlich kämpfen will, muß zunächst einmal zugeben, daß auch für den Musikverlag die Daseinsbedingungen ungeheuer schwer geworden sind, daß er bei der völligen Unsicherheit, die seit der Revolution über Deutschlands Zukunft liegt, sehr vorsichtig arbeiten muß und daß er alles getan hat, um dem deutschen Volke seine Musikalien so billig als möglich zu verschaffen.

Und wer sachlich kämpfen will, darf für das „unheimliche Anwachsen der Schundproduktion" nicht den Musikverlag verantwortlich machen, weil er ernste Werke nicht drucke.

Die Schundproduktion ist unheimlich angewachsen. Aber ich kann nicht verstehen, wie daran die „Kulturabgabe" etwas ändern soll. Wenn sie gerecht verteilt wird — und das sollte doch eigentlich garantiert werden können! —, dann würde doch auch jeder Autor eines Schundwerkes noch 10% des Ladenpreises seiner Werke, ohne einen Finger krumm zu machen, bezahlt bekommen, was zum mindesten ein neuer kräftiger Anreiz zur Produktion von Schund wäre. Denn gerade die Käufer von Schund sind in den Kreisen zu finden, die durch die Revolution hochgekommen sind und ohne Bedenken die 10% „Kultur"-Abgabe für ihre Foxtrotts und ihre Zötchenbücher bezahlen werden.

Dagegen sollte ein so weltkluger Herr wie Herr Hofrat Rösch eigentlich auch wissen, daß die gebildeten Schichten sich schon jetzt kaum Bücher und Noten kaufen können, daß Studenten schon jetzt hungern, um sich ihre Studienwerke anzuschaffen, und daß die 10%ige Kulturabgabe auf Neuerscheinungen der ernsten Literatur und Musik auch deshalb geradezu kulturwidrig ist, weil den Autoren der Absatz dadurch nur noch erschwert wird.

Die Gründe für das „unheimliche Anwachsen" der Schundproduktion liegen ganz woanders, als wo Herr Hofrat Rösch sie sucht. Sie liegen auch in Umständen, die durch seine Kunstpolitik schon lange vor dem Kriege gefördert worden sind.

Schon vor zwanzig Jahren klagte er sehr rührend über die Notlage der deutschen Komponisten und erreichte dadurch eine Gestaltung des Urheberrechtsgesetzes, die die schaffenden Künstler aus ihrer Zwangslage befreien, außerdem aber ihm die große Machtstellung im deutschen Musikleben verschaffen sollte. Beides glückte nun freilich nicht, denn den eigentlichen großen Schnitt bei den damals eingeführten Konzerttantièmen machten nur die Schlager- und Modekomponisten, heißen sie nun Fall, Gilbert oder Richard Strauß, neben deren Einnahmen die der „Ringenden" gar keine Rolle spielen. So ist schon seit zwanzig Jahren das „Anwachsen der Schundmusik" gerade dadurch begünstigt worden, daß Herr Hofrat Rösch ihr, der am meisten gebrauchten Musik, noch die lohnende Einnahme der Tantièmen verschaffte!

Gehen wir noch etwas tiefer und decken wir, um das „unheimliche Anwachsen" der Schundproduktion zu erklären, noch einige Verbindungsgänge auf, so finden wir, daß bezeichnenderweise die Lebeweiber und -männer, die für Foxtrott und Yazz schwärmen, auch begeisterte Verehrer von „Salome" und „Mona Lisa" sind und daß der Vergnügungsrausch der Revolutionsdeutschen sehr eng mit der sittlichen Minderwertigkeit der Modewerke unserer Opernhäuser und Theater zusammenhängt!

Es wird allmählich Zeit, daß man die Gründe für das „unheimliche Anwachsen" der Schundproduktion nicht bei den deutschen Verlegern sucht, die „versagt haben", sondern in dem Mangel an Ethos und Verantwortlichkeitsgefühl bei sogenannten Führern der deutschen Kunst und ihren Herolden. Ist es nicht schlimm genug, daß man kaum größere deutsche Zeitungen findet, in denen man so etwas aussprechen darf?!! Genau wie in dem herrlichen neuen Deutschland jeder Mann, für den Autorität und Pflicht noch nicht tote Begriffe sind, ein politischer Reaktionär heißt, so gilt man als geistig und künstlerisch rückständig, wenn man sich in der Kunst durch Phrasen nicht verblüffen läßt, sondern formvollendete Gestaltung eines bedeutsamen Inhalts verlangt und nur die Kunst als groß gelten läßt, die vor dem Richterstuhl der großen deutschen Meister bestehen würde.

Ist es zu rechtfertigen, daß in Bausch und Bogen alle Geisteserzeugnisse um weitere 10% verteuert werden sollen, damit die Musiker- und Dichterkapitalisten, die bereits jetzt durch den Vertrieb ihrer Modeware Reichtümer sammeln,

ein noch glänzenderes Leben führen können und noch mächtiger werden? Hat es überhaupt Sinn, immer nur die Notlage der schaffenden Künstler zu betonen? Wie viele sind denn unter den Tausenden geschickter Macher, die ewige Dinge zu sagen haben? Werden die, die der Geist treibt, ihr Erleben künstlerisch darzustellen, auch nur ein Werk mehr oder besser schreiben, weil sie in „gut situierte Lebensverhältnisse" kommen? Ist nicht noch immer und auf allen Gebieten, im Volksleben wie im Geistesleben der einzelnen, die Not die Mutter der größten Taten gewesen? Damit soll nicht geleugnet werden, daß die Notlage vieler deutscher Künstler gelindert werden muß. Aber man soll nicht damit hausieren gehen, daß durch die Kulturabgabe die Kunst aus ihrem Tiefstand herauskäme und die Schundproduktion vermindert würde.

Hat doch die Kulturabgabe, wie sie jetzt vorgeschlagen ist, den ungeheuren Nachteil, daß sie die geistige Nahrung des ganzen Volkes noch um 10% verteuert und daß sie gerade denen, die die minderwertigsten Dinge, alle Sorten Modeware in Musik und Literatur und bildender Kunst produzieren, die größten Einnahmen verschafft!

Die Notlage der ernsten deutschen Künstler bessert sich sofort, wenn in Deutschland wieder sittliche Werte im Kurs steigen, wenn die alten Ideale der Nation wieder hochgehalten werden, wenn ein anständiger Mensch wieder mehr gilt als ein emporgekommener Schieberbeamter der neuen Richtung, wenn die Worte Freiheit, Ehre, Mut, Glaube, Vaterland wieder den Klang bekommen haben, den sie einst hatten.

Die deutschen Musiker dürfen sich nicht neidvoll mit den Kapitalisten vergleichen, die an ihrer Spitze marschieren und von denen die Geschichte einst sagen wird: „Sie haben ihren Lohn dahin", sondern müssen in den Spuren etwa des Dichters Paul Ernst wandeln, der vor wenigen Wochen bekannte, daß er und seine Frau allerdings „nicht den Ehrgeiz hätten, das Existenzminimum und Arbeitsmaximum zu genießen, das der klassenbewußte Proletarier für menschenwürdig hält".

Wenn die deutschen Künstler durch ihr Vorbild, durch ihre aufopferungsvolle Arbeit im Dienste reiner Kunst an der sittlichen Erneuerung Deutschlands mitarbeiten, auf die es letzten Endes einzig ankommt, dann brauchen wir weder über die schöne Errungenschaft der Revolution, das „unheimliche Anwachsen der Schundproduktion", zu jammern noch durch Kulturabgaben den deutschen Männern helfen zu wollen, die der Kunst treu und heilig dienen. Denn dann wird ihre Stimme doch leichter als jetzt zum ganzen Volke dringen. Dies Volk wird dann freilich auch keinen Reichswirtschaftsrat haben, in dem ein Hofrat Rösch eine Kulturfrage dadurch löst, daß er jedem Geistesarbeiter, sei er gut oder böse, 10% Zulage durch Reichsgesetz sichert!

Rettet unsere deutsche Hausmusik!

Von Edwin Janetschek / Prag

1. Theoretischer Teil[1]

Der Ruf nach Wiedereinsetzung der Hausmusik in ihre alten Rechte, das dringende Verlangen nach ihrem Wiederaufleben und ihrer intensiveren Pflege erscheint in unserer Zeit mehr als je gerechtfertigt und erfolgt sozusagen in letzter Stunde, wenn uns der Begriff „Hausmusik" nicht überhaupt und endgültig verloren gehen soll. Leider kann ich hier nicht näher auf die musikgeschichtliche Entwicklung der Hausmusik eingehen, denn darüber ließe sich als wertvoller Absatz der Musikgeschichte ein ganzes Buch schreiben, sondern ich muß mich, um im Rahmen eines räumlich begrenzten Aufsatzes zu bleiben, lediglich auf die Hausmusik der Gegenwart beschränken; nämlich warum sie uns mehr und mehr verlorengeht, warum wir ihrer auch heute nicht entraten können und welche Mittel und Wege wir besitzen, sie uns wieder näher zu bringen. Nur ein musikgeschichtliches Moment möchte ich zur Wertung und Werterkennung der Hausmusik anführen; daß sie Ende des 16. Jahrhunderts für die ganze Entwicklung des musikalischen Stiles jener Zeit maßgebenden Einfluß erlangte, indem sie die Mittlerin zwischen der mittelalterlichen absoluten Mehrstimmigkeit und der neuen Stilrichtung des harmonisch begleiteten Liedes darstellte. Welch unterschiedliche Bedeutung einst und jetzt!

Der zunehmende Verfall der Hausmusik im modernen Musikleben ist bis nun leider ohne Klagen und Bedauern seitens des musizierenden und musikliebenden Publikums hingenommen worden, obwohl man bei der stetig zunehmenden Verbreitung der Tonkunst im Volke gerade auf das Gegenteil hätte gefaßt sein müssen. Wohl darum, weil sich die Masse immer führen läßt, und von seiten maßgebender deutscher Musiker und Tonsetzer in der letzten Zeit wenig oder gar nichts dazu getan wurde, das Interesse für die Hausmusik zu wecken und wachzuerhalten. Und jene spärlichen Stimmen bedeutender Tonkünstler, die sich ab und zu einmal warnend und werbend vernehmen ließen, blieben ungehört. Bezeichnend

[1]) 2. Praktischer Teil: „Literatur" erscheint als Fortsetzung.

für den Niedergang unserer Hausmusikpflege ist das Wiedererscheinen des fast in Vergessenheit gewesenen kardinalsten Hausmusikinstrumentes, der Laute, im modernen Musikleben: Denn die moderne Lautenkunst ist entgegen ihrer natürlichen Bestimmung und Eignung für den intimen Hausgebrauch bereits ebenso wie die sie seinerzeit verdrängenden Konkurrenzinstrumente (Klavier und Harmonium) in den großen, öffentlichen Konzertsaal eingezogen. Die Ursache dieser Flucht einer ausgesprochen intimen, nur in der Verinnerlichung des kleinen Kunstkreises wirksamen Kunstgattung aus dem engen Raume ihrer häuslichen Heimstätte in die breite Öffentlichkeit ist gleichzeitig der Hauptgrund für den Niedergang unserer Hausmusik überhaupt: Der immer noch zunehmende, beängstigende Aufschwung des öffentlichen Konzertlebens, die allenthalben zutage tretende Sucht Berufener und Unberufener nach öffentlicher Musikbetätigung und die damit zusammenhängende Überflutung der Konzertsäle. Man sollte meinen, daß gerade die moderne Hochflut öffentlicher Konzertveranstaltungen für den ideal veranlagten, von der wahren Begeisterung für die Kunst erfüllten Musikdilettanten der richtige Anlaß wäre, sich von dem turbulenten Getriebe der sich in sinnloser Hast jagenden öffentlichen Musikproduktionen abzukehren und in das stille, reine Verinnerlichung gewährende Reich der Hausmusik zu flüchten, um dort Erholung und Erbauung zu finden, — aber gerade der umgekehrte Vorgang hat sich in unserem modernen Musikleben eingebürgert; immer kleiner wird das Häuflein der in echter Musizierfreude im häuslichen Kreise tätigen Musikdilettanten, immer größer dagegen wird die Zahl der die Konzertsäle überschwemmenden Musikanten, unter denen auch die konzertunfähigen Dilettanten einen betrübend hohen Prozentsatz bilden. Muß denn jeder Dilettant, der für den Hausgebrauch ein hinlängliches und achtbares Können besitzt, dasselbe auch immer gleich der großen Öffentlichkeit mitteilen? Daß die moderne Konzerthochflut unsere Hausmusikpflege stark schädigt, wird erklärlich, wenn wir die Mehrzahl der schier unübersehbaren jährlichen öffentlichen Konzertveranstaltungen auch fast durchweg gut besucht finden. Statt sich in echter Musizierfreude selbst zu mühen, zieht es der moderne Musikliebhaber vor, im Konzertsaale Befriedigung seines Musikverlangens zu suchen. „Was soll ich mich erst plagen," hört man unsere Dilettanten heute häufig reden, „wenn ich alles im Konzertsaale besser und bequemer haben kann?" Bei diesem Standpunkte werden wir bald keine Musikdilettanten mehr haben, und die Verwissenschaftlichung der Tonkunst als Vorzugsbesitz einer sozusagen gewerbetreibenden Kunstgilde immer näher rückt. Es ist noch keine zehn Jahre her, daß zahlreiche Bürgerhäuser ihre ständigen wöchentlichen Musiknachmittage oder -abende hatten, an denen sich begeisterte Musikdilettanten zusammenfanden, um nach Herzenslust zu spielen und zu singen. Wie herrlich wurde da mitunter in edlem Wettstreite musiziert! Und dieses im innersten Wesen der Tonkunst wurzelnde Musizieren war in doppelter Hinsicht wertvoll; einmal blieb die einschlägige Musikliteratur, vor allem jene des reizvollen Miniaturstiles, stets in Pflege und Erinnerung, und zum andern war das eifrige Musizieren die richtige Schule, den kunstbegeisterten Dilettanten zum tüchtigen Musiker heranzubilden. Solange der Begriff „Kammermusik" noch die Stilbezeichnung der für den privaten Gebrauch bestimmten Tonschöpfungen war, solange noch das Lied und die kleine Kunstform auf die häusliche Musikpflege angewiesen waren, war die Hausmusikliteratur reich zu nennen. Seitdem sich dieser Kompositionsgattungen aber die öffentlichen Konzertsäle bemächtigt haben, gingen sie der häuslichen Musikpflege nahezu verloren. Den Mangel entsprechender Hausmusik hat sich leider die Spekulationssucht einzelner Komponisten und Verleger nur zu rasch zunutze gemacht, indem sie als Ersatz des bisherigen Edelbegriffes „Hausmusik" die seichte „Salonmusik" auf den Musikmarkt warfen. Ihrer hat sich die Durchschnittsschar der Musikdilettanten nur zu rasch bemächtigt, da sie weniger künstlerische Erfordernisse beanspruchte und leichter ins Gehör ging als die ehedem üblichen Formen guter Hausmusik. Auf diese Art entstand das Salonlied als anrüchige Gegenform des Kunst- und Konzertliedes, das Salonstück der Klavier-, Violin- und übrigen Musikliteratur. Scheint da nicht eine große Unterlassungssünde von unseren deutschen Tondichtern begangen worden zu sein, daß sie es versäumten, beizeiten für den entsprechenden wertvollen Ersatz in unserer Hausmusikliteratur vorzusorgen? Ich meine, die Ursache dieser Unterlassungssünde ist die zunehmende Verwissenschaftlichung der Tonkunst, gleichzeitig also ein zweiter Hauptgrund für den Niedergang unserer Hausmusik überhaupt. Denn die Verwissenschaftlichung der Tonkunst ist es vor allem, die die Entwicklung, Ausgestaltung und Ergänzung der neuzeitlichen Hausmusikliteratur verhindert hat, da sie die modernen, hauptsächlich das technische Können eines Tonsetzers zum Ausdruck bringen wollenden komplizierten Tonwerke mehr und mehr für einen engeren Kreis von Fachmusikern bestimmt, während jede, also auch die moderne Hausmusik zunächst das mehr oder weniger primitive musikalische Verständnis des Dilettanten berücksichtigen muß. Wenn unsere Neutöner daher ihre Aufgabe der deutschen Hausmusik gegenüber erfüllen wollten, müßten sie ihre

hierfür in Frage kommenden Schöpfungen in Stil und Form dem laienhaften, volkstümlichen Sinn des Musikdilettanten anpassen. Sie tun dies aber keineswegs! Denn auch die schlichten und bescheidenen Werke neuzeitlicher Tonsetzer, die allenfalls für den Hausmusikgebrauch in Frage kommen könnten, ergeben sich zumeist in musiktechnischen Experimenten, um selbst in der kleinsten Kunstform möglichst das Höchstmaß theoretischen Wissens und raffiniertesten Könnens zu erweisen. So ist unsere Hausmusik seit Jahr und Tag in der Entwicklung unterbunden worden und stehen geblieben. Bedauerlich ist es auch, daß unsere großen Verlagsfirmen der Hausmusik in ihren Ankündigungen nicht mehr Rechnung tragen und die große Masse des musizierenden Publikums für ihre Pflege nicht mehr zu gewinnen trachten. Man sehe nur einmal die Kataloge und Prospekte der Musikverlagshäuser durch, wie wenig dieselben die Hausmusik propagieren; der Abschnitt „Hausmusik" existiert in den meisten Fällen nicht, dafür ist dem Ersatzstile derselben, der Unterhaltungs- und Salonmusik, ein desto größerer Raum gewidmet. Vor mir liegt ein Prospekt über „künstlerische Hausmusik moderner Meister". einer weniger bekannten Verlagsfirma aus dem Jahre 1907, der mich heute wie ein Wunder anmutet. Warum machen wir nicht mehr Propaganda für unsere deutsche Hausmusik, und werben für sie, da sie für Dilettanten und Berufsmusiker gleich wertvoll und wichtig ist? Hier eröffnet sich ein weites Betätigungsfeld für den modernen Musikverlag!

Die Möglichkeit, unserer deutschen Hausmusik wieder zu Recht und Ansehen zu verhelfen, ist also, um es zusammenfassend zu sagen, sowohl in die Hände der Dilettanten und Berufsmusiker als auch der Verleger gegeben. Gewinn und Nutzen würden sie alle durch sie haben: der Dilettant, weil er durch gute Hausmusik Erbauung und Belehrung findet, mehr und mehr in das Wesen der Tonkunst eindringt und sie immer besser verstehen lernt, der schaffende Tonkünstler zur größeren Verbreitung seiner Kunst, indem er sich in derselben auch an andere Musikverständige als nur an Fachkollegen wendet, der Verleger schließlich, weil er nicht nur ideell, sondern auch materiell an der Wiedererweckung der in Vergessenheit geratenen Hausmusik interessiert ist.

Gelingt es uns aber, der deutschen Hausmusik wieder Freunde und Förderer, Liebhaber und Beflissene zu gewinnen, dann wird sie sicher wieder wie einst das beste Bindeglied sein zwischen der Musikbegeisterung des Dilettanten und dem Fachwissen des Berufsmusikers; Berufsmusiker und Dilettanten werden in ihr die geeignete Plattform finden, einander wie einst zum Wohle der Tonkunst wieder näher zu kommen!

Beethovens „Neunte" und ihre angebliche Formlosigkeit

Von Emil Liepe

Beethovens Meisterwerk, die neunte Sinfonie, teilt bezüglich ihrer Aufnahme und Beurteilung in der Musikwelt das Schicksal der meisten epochemachenden Werke. Unverstanden und geradezu für unverständlich erklärt, wurde sie in der ersten Zeit nur aufgeführt aus schuldiger Hochachtung vor dem Namen ihres großen Schöpfers. Erst allmählich drang das Verständnis und die Liebe für das gewaltige Werk in breitere Schichten, und besonders die ersten drei Sätze waren es, deren hohe Schönheiten sich Anerkennung und Bewunderung erzwangen. Hat es doch eine Zeit gegeben — und sie ist noch nicht allzu fern —, in der es Gepflogenheit war, von dem Werk nur die ersten drei Sätze, gewissermaßen als künstlerischen Torso, aufzuführen. Zum Teil mögen die ungewöhnlich hohen Ansprüche daran schuld gewesen sein, die das Werk, und namentlich der letzte Satz, in technischer Beziehung an die Ausführenden stellt, wie denn auch wohl nicht überall für diesen ein geeigneter Chor und Solisten zur Verfügung gestanden haben mögen. Immerhin hat doch wohl die Tatsache, daß weder Publikum noch Ausführende mit dem letzten Satz etwas Rechtes anzufangen wußten, am meisten zu einer so befremdlichen Behandlung des Werkes beigetragen.

Heute ist das ja nun anders geworden. Das Werk und gerade der letzte Satz haben sich „durchgesetzt". Man führt heute die neunte Sinfonie Winter für Winter bei uns mehrmals auf mit allen möglichen und unmöglichen Chorvereinen und Soloquartetten, oftmals sogar recht gut. Die technischen Schwierigkeiten, die zeitweise gefürchtet waren und für fast unüberwindlich galten, sind überwunden, und nicht nur die Fachwelt, sondern auch der kunstbegeisterte Laie erfreut und erhebt sich heute an den wunderbaren Schönheiten und den gewaltigen klanglichen Massenwirkungen des letzten Satzes.

In einer Beziehung freilich ist die Musikwelt dem Werke, und zwar wiederum dem letzten Satze, noch immer so gut wie alles schuldig geblieben. In rein formeller Hinsicht gilt das berühmte Finale noch heute, und zwar nicht nur bei Laien, sondern gerade bei Fachleuten, die doch hierfür das meiste Verständnis haben sollten, fast durchgehend für eine gänzlich regel- und form-

lose Arbeit. Ist man doch sogar in diesem Irrwahn so weit gegangen, von der scheinbaren Formlosigkeit dieses Satzes ausgehend und auf ihr fußend, eine ganz neue Richtung in der musikalischen Schaffensart aufzubauen, eine Art willkürlicher Regellosigkeit, die sich zu der sogenannten „sinfonischen Dichtung" und weiterhin zu den wunderbar eigenartigen Tondichtungen eines Richard Strauß ausbaute. Gott sei Dank, daß diesem Irrwahn wenigstens das Gute entsprungen ist, daß wir ihm diese herrlichen Musikschöpfungen verdanken! Aber Beethoven hat mit diesen Neuerungen nichts gemein. Und wenn man ihm die zweifelhafte Ehre erwiesen hat, an sein unverstandenes Vorgehen im letzten Satze der „Neunten" anknüpfend, ihn gewissermaßen als Bahnbrecher für eine neue Schaffensperiode hinzustellen, als einen, dem die hergebrachte musikalische Form nicht mehr genügte, und der dadurch, daß er in jenem Satz die Form nicht nur erweiterte, sondern geradezu zerbrach, die Tür geöffnet habe zu einem neuen Reich regellos-willkürlichen Schaffens, zu einem „ganz egal, was kommt, wenn's nur interessant und nicht unbedeutend ist" — so hat man ihm eben bitteres Unrecht getan und ihm, dem klassischsten aller Klassiker, den Vorwurf, die musikalische Form umgestoßen zu haben, ganz mit Unrecht gemacht.

Es ist eine betrübende Tatsache, daß vielfach noch heute dem Namen Beethoven jener häßliche Fleck anhaftet, als sei er — wenn auch nicht der direkte dchöpfer der neuen modernen Formlosigkeit, so Soch derjenige, der durch sein überkühnes Vorgehen den ersten entscheidenden Anstoß dazu gegeben hat.

Niemals hat Beethoven die Form zerbrochen, niemals hat er sich in ein wildgeniales, an keine Regel gebundenes Schaffen eingelassen, und kaum einen Schlußsatz seiner Sinfonien gibt es, der ein so festes formelles Gefüge aufweist, wie dieser berüchtigte Satz, den ich geradezu ein klassisches Schulbeispiel nennen möchte für die Gattung der Form, in der er geschrieben ist, nämlich für die des — nicht mehr reintechnische Spielerei und Kunstfertigkeit aufweisenden, sondern durchgeistigten und sinfonisch ausgebauten, aus sich selbst herauswachsenden „Thema mit Variationen"!

Wer Beethoven kennt, weiß, wie der Meister sich gerade dieser Form mit Vorliebe und einem kaum von einem andern Komponisten erreichten Geschick bedient hat. Was Wunder, daß er sie hier verwendet hat, hier, wo es ihm darauf ankam, neue Gedanken in neuer Gestaltung hinzustellen! Bot sie ihm doch wie keine andere Form durch ihre größere Dehnbarkeit Gelegenheit, seinem Gedankenreichtum in würdiger Weise gerecht zu werden, und fand er hier doch Gelegenheit, diese Form, die bisher mehr oder weniger in rein äußerlicher Künstelei befangen war, zu verinnerlichen und indem er längere Zwischenspiele einführte, durch die er den Gedanken der einen Variation allmählich zu dem der neuen Variation hinüberleitete, durch sinfonisch gegliederten und gesteigerten Aufbau zu veredeln. Gerade dies neue Element, daß er in die alte Schablone hineintrug, hat vielleicht dazu geführt, die Augen der Kunstwelt mit Blindheit zu schlagen und den im Grunde so klaren Umriß der Form zu verdunkeln.

Der Satz beginnt, entsprechend seinem berühmten Vorgänger, dem Finale der Eroika, mit einer, hier etwas ausgedehnteren Einleitung. Es ist bekannt, wie Beethoven in derselben das Herumtasten des Künstlers nach dem geeigneten Ausdruck schildert, wie er dazu die Themen der ersten drei Sätze hintereinander anführt und sie jedesmal durch kurze, gewissermaßen verneinende Rezitative der Bässe unterbrechen läßt.

Beim Eintritt des zweiten Allegro assai, D-dur, beginnt nun in den Bässen unisono das Thema, das sich über die nächsten 24 Takte hin ausdehnt.

Einer unserer bekanntesten und geschätzten Musikschriftsteller hat unlängst gegen Beethoven den Vorwurf erhoben, seine Themen seien nicht durchweg originell genug. Das ist nun doch wohl cum grano salis zu verstehen. Gewiß finden sich unter den zahlreichen Themen Beethovens auch solche einfacherer Gestaltung, denen aber wiederum eine große Zahl prägnant und charakteristisch erfundener gegenüberstehen. Zudem sei hier doch entschieden darauf hingewiesen, daß es weit weniger auf die originelle Gestaltung eines Themas ankommt — was heißt und was ist heute überhaupt noch originell! — als darauf, was der Komponist aus dem Gedanken gemacht hat. Und darin ist nun Beethoven unbestrittener Meister. Gerade aus seinen scheinbar unbedeutendsten Themen hat er die wunderbarsten Sätze ausgesponnen; ein schlagendes Beispiel dafür ist das vorliegende Thema „Freude, schöner Götterfunken". Das dreht und wendet und windet sich 24 Takte lang um Tonika und Dominante herum, ohne jede Erhebung, jeden charakteristischen Rhythmus — und doch, was hat der Komponist daraus gemacht, wie dehnt und erhebt es sich im Laufe des Satzes zu höchstem Jubel und heiligster Begeisterung!

Mit dem 25. Takt beginnt die erste Variation. Das Thema ist in die Oberstimme, Viola, übergegangen, wird nach abermaligen 24 Takten in der 2. Variation den I. Violinen und später, noch eine Oktave höher im Forte den Bläsern übertragen (3. Variation). Am Schluß derselben folgt ein den Schlußgedanken weiter ausspinnendes Zwischenspiel, das sich bis zu dem Poco Adagio und Tempo I ausdehnt.
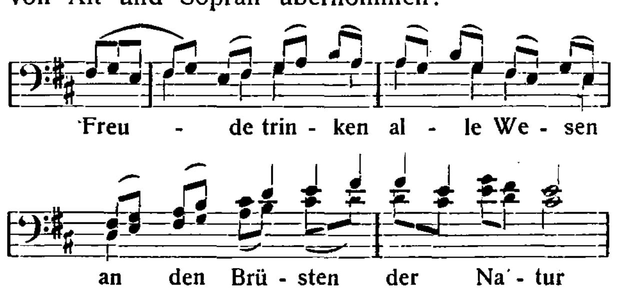
Bis hierhin ist alles so einfach und regelmäßig gebildet, daß auch der ärgste Splitterrichter nichts daran auszusetzen haben kann. Ehe wir nun wei-

tergehen, vergegenwärtigen wir uns kurz, welche Mittel einem Komponisten gemeinhin behufs Variierung zur Verfügung stehen.

Die nächstliegende Art der Variationenbildung ist die, wie im Kaiser-Franz-Quartett, das Thema unverändert aus der Ober- in die Mittel- und Unterstimmen übergehen zu lassen und kontrapunktisch auszuschmücken. Dann kommen die mannigfachen Möglichkeiten an die Reihe, die melodische Linie des Themas selbst zu verändern, sei es durch Figuration, durch rhythmische Verschiebungen, andere Takt- oder Tempoarten usw. Auch durch veränderte Harmonien und nicht zum wenigsten durch Wechsel der Tonart oder Übertragen von Dur in Moll oder umgekehrt lassen sich wirkungsvolle Variationen schreiben. Bei Orchestervariationen würde sich auch eine Variation des Klanges darbieten, sei es durch wesentlich andere Instrumentation, sei es — was Beethoven getan hat — durch Hinzuziehung der vokalen Klangfaktoren in die reine Instrumentalmusik. Das war nun etwas Neues, bisher in der Musik noch Unerprobtes, und es darf daher nicht wundernehmen, daß diese Neuerung Veranlassung zu den mannigfachsten Erörterungen gegeben hat. Wie dem auch sei, die Frage, ob es angebracht war, Vokalmusik und instrumentale miteinander in einem Sinfoniesatz zu vereinigen, hat mit der musikalischen Form gar nichts zu tun, sie gehört vor das Forum der Kunstästhetiker, die sich darüber nach Belieben streiten mögen. Wir Musiker der Praxis bescheiden uns mit der Tatsache, daß es so ist, und danken unserm Herrgott kniefällig, daß er den großen Beethoven derart inspiriert hat, daß er diesen wundervollen Satz schrieb.
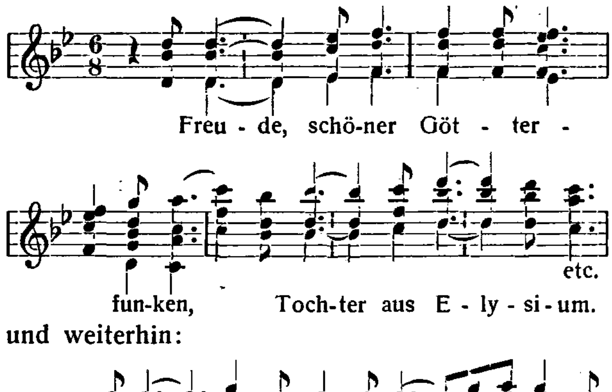
Beethoven war also jetzt nach Beendigung der 3. Variation im Begriff, das bisher Unerhörte zu wagen, nämlich die menschliche Stimme als Ausdrucksfaktor in seine Sinfonie einzuführen. Ungewöhnliche Gedanken aber bedürfen immer, sollen sie von erhoffter Wirkung sein, einer ungewöhnlich sorgfältigen Vorbereitung. Ebenso wie der Schauspieler auf der Bühne einen wichtigen Effekt im Spiel durch eine längere Vorbereitung, durch Pausen, vorbereitende Gesten und Mienenspiel wirkungsvoll zu gestalten weiß, ebenso bedarf auch der Komponist derartiger Kunstgriffe, um seinen Gedanken die richtige Unterlage und Stütze zu geben. So griff Beethoven, der wie einer in alle Kniffe des Handwerks eingeweiht war, zu dem wirkungsvollen Mittel, einen Teil der Einleitung, wenn auch in etwas veränderter Gestalt, zu wiederholen, und so begegnen wir jetzt der Anfangsfanfare des Satzes, auf die auch wieder ein Rezitativ, ebenfalls ein verneinendes folgt, das aber diesmal schon der menschlichen Stimme zuerteilt ist und den Noten nach mit dem letzten Rezitativ der Kontrabässe viel Ähnlichkeit hat.

Und dann erfolgt auf die ersten Worte der Schillerschen Ode im Solo-Baß die neue Variation, die vierte, deren zweiter Teil vom Chor übernommen wird. Mit den Worten „wem der große Wurf gelungen" setzt im Solo-Quartett die 5. Variation ein, deren Schluß ebenfalls wieder in den Chor übergeht. Ein Nachspiel von 4 Takten leitet in die 6. Variation über, „Freude trinken alle Wesen" (Solo-Tenor und Solo-Baß); die melodische Linie liegt anfangs im Solo-Baß, geht im 3. Takt in den Tenor über und wird später in derselben Weise von Alt und Sopran übernommen:



Den Schluß der Variation übernimmt wieder der Chor, der dieselbe in einem kurzen Nachspiel zu einem wirkungsvollen Abschluß auf die Dominante von B-dur führt.

Mit dem All. assai vivace alla Marcia (B-dur) beginnt die 7. Variation, ein höchst charakteristisches Beispiel Beethovenscher Gestaltungs- und Ausschmückungskunst. Es ist nicht so ganz leicht, aus dem im $^{6}/_{8}$-Takt geschriebenen Marsch die melodische Linie des Themas herauszuschälen.
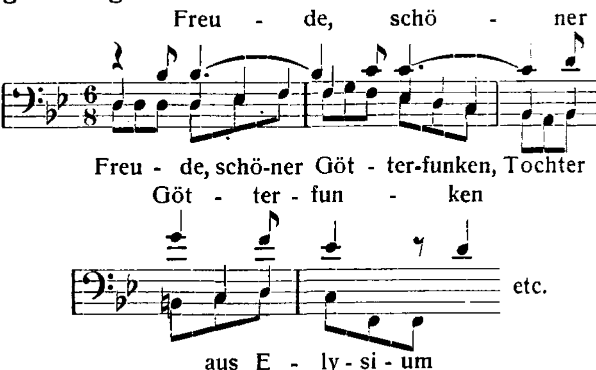


und weiterhin:

etc.

Dei - ne Zau - ber bin - - den wie-der

Mit den Worten „Froh, wie seine Sonnen" beginnt die 8. Variation, — hier tritt zu dem vom Orchester weitergeführten Marsch der Solo-Tenor als kontrapunktierende Stimme, — die am Schluß wieder in den Chor übergeht. Beim Anfang des großen Orchestersatzes, der sich unmittelbar an den Chor anschließt, beginnt die 9. Variation, eine große

Orchesterfuge über das in den Bässen liegende Hauptthema, während der zugleich in der Oberstimme auftretende comes eigentlich nur eine Vergrößerung des Themas ist:



Der Satz führt schließlich in die 10. Variation, in welcher der Chor das Haupthema mit jubelnder Kraft verherrlicht.

Nun tritt in dem folgenden G-dur-Satz, Andante maestoso $^3/_2$, ein neues Thema auf. Wen das befremdet, dem sage ich erstens: Wir sind hier nicht in der Schulstube, sondern in der Werkstatt des Genies; ein Genie aber arbeitet anders, als trockene Schulweisheit lehrt. Zweitens aber mache ich dabei folgendes geltend: Jeder, der einmal Kontrapunkt-Unterricht gehabt hat, wird sich erinnern, daß ihm bei der Durchnahme der Doppelfuge — wenn anders er einen verständigen Lehrmeister gehabt hat — der Rat erteilt worden ist: Man erfinde zwei selbständige, sich gegenseitig kontrapunktierende Themen, lasse aber jedes einzeln für sich als Fugenthema auftreten und führe jedes gesondert mit einem besondern comes durch. Erst nachdem dies geschehen ist und die Verarbeitung der Themen durch Verkleinerung, Vergrößerung, Umkehrung usw. begonnen hat, setze man als Schlußeffekt und Höhepunkt der Steigerung die beiden Hauptthemen untereinander und erwecke so den Eindruck, als ob das, was ursprünglich kluge Berechnung gewesen war, das Resultat plötzlicher Eingebung und besonders glücklicher Geschicklichkeit sei. — Genau das aber ist es, was der mit allen technischen Hilfsmitteln wohlvertraute Beethoven hier getan hat. Er führt ein neues Thema ein, stellt es mit aller Breite und Sorgfalt hin, verarbeitet es in sich und überrascht dann den nichtsahnenden Zuhörer dadurch, daß er es plötzlich als direkten Kontrapunkt des Hauptthemas auftreten läßt.

Mit den Worten „seid umschlungen, Millionen" beginnt nun der herrliche Satz, der — ein Ruhepunkt in der Flucht der Variationen — als selbständiger Mittelsatz aufgefaßt werden kann, und der sich in seiner zweiten Hälfte, dem Adagio ma non troppo „Ihr stürzt nieder, Millionen" zu erschütternder Höhe des Ausdrucks erhebt.

Beim Eintritt des All. energico D-dur vereinigen sich beide Hauptthemen zu einer grandiosen Doppelfuge und bilden damit die 11. Variation. Das Genie nimmt nämlich das Recht für sich in Anspruch, eine über die Hauptthemen geschriebene Doppelfuge ebenfalls als Variation anzusehen. Wem das nicht recht ist, dem ist eben nicht zu helfen! Den Schluß der Doppelfuge bildet wieder das herrliche „Ihr stürzt nieder, Millionen", das den wohlberechneten und für den Eindruck unerläßlich nötigen Kontrast zu dem Jubel der Doppelfuge bildet.

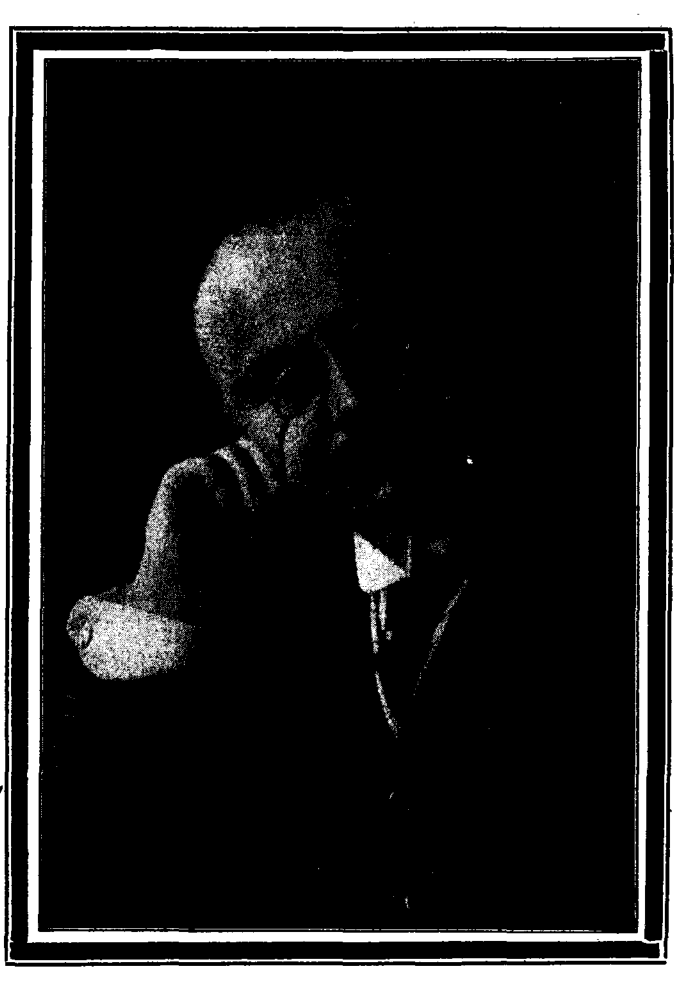
Was nun noch folgt, ist keine eigentliche Variation mehr, sondern ein großer, breit ausströmender Schlußsatz, eine Art Coda, in der noch einmal alle Themen zu einem großen sinfonischen Tongemälde vereinigt werden, aus dessen sich in kaum glaublicher Weise steigerndem Jubel wie ein kristallklarer Kern das wunderbare Solo-Quartett hervorleuchtet, dessen gefürchtete Schwierigkeiten nur in seltenen Fällen und von stimmlich sehr begnadeten Sängern überwunden werden können. Eine nähere Analyse dieses Satzes erübrigt sich für den verständigen, wie für den unverständigen Musikfreund.

Das ist nun das Finale von Beethovens „Neunter"! Und dieser so klare und übersichtliche Satz hat zeitweise als formlos gegolten und, wie schon gesagt, gewissermaßen das Sprungbrett gebildet, von dem aus unsere Modernen sich in das Reich formlos-willkürlichen Schaffens hinüberschwangen. Bedauerlich an dieser Tatsache ist nur, daß man Beethovens Namen als Deckmantel für diese modernen Bestrebungen benutzt hat. Denn darüber ist sich ja jeder klar, gekommen wäre diese moderne Richtung doch, auch wenn Beethoven nie seine Neunte geschrieben hätte. Dann hätte sich eben ein anderer Anlaß und Vorwand gefunden, und es ist somit keine Besorgnis vonnöten, daß, nachdem sich nun die ganze Voraussetzung, auf der dies System erbaut ist, als falsch erwiesen hat, dieses selbst etwa, wie ein auf tönernen Füßen stehender Riese in sich zusammenstürzen werde. O nein, dazu ist doch zu viel gesunde Kraft in ihm; aber — und das sei hier nochmals mit aller Bestimmtheit betont — B e e t h o v e n hat mit diesem Getriebe nichts zu tun. Fleckenlos und rein von dem Vorwurf charakterloser Neuerungssucht glänzt sein Name als der des absolutesten Vertreters der absoluten Musik; und nur diesen Vorwurf von seinem teuern Namen zu trennen und in dieser jammervollen Zeit, wo alles zusammengebrochen ist, uns unsere heiligen Ideale in der Kunst wenigstens rein zu halten, und zu verhüten, daß die freche Faust des Kunstproletariers auch bis in unser Allerheiligstes hineingreife, — das zu verhüten, war der hauptsächliche Zweck dieser Arbeit.

Und dem zum Trutz wollen doch wir wenigen, die es noch ernst meinen mit der Kunst, und in deren Innerem es noch ein Fleckchen gibt, das unentweiht ist durch die zersetzende Krankheit moralischen Zusammenbruchs, — wir, die wir uns mit glücklichem Bewußtsein die „Patrizier" der Kunst nennen dürfen — wir wollen treu zusammenhalten und, wenn man uns schon sonst alles genommen hat, was uns lieb und wert war, — den Ehrenschild unserer großen Meister, den wollen wir rein erhalten vor aller Verunglimpfung!

Salve Beethoven!

Heinrich Ordenstein †



Am 22. März verstarb plötzlich in Karlsruhe der Leiter des Konservatoriums der Landeshauptstadt, Hofrat Professor Heinrich Ordenstein. Die Nachricht von dem unerwarteten Hinscheiden diesen Mannes, der Tausenden auf ihrer musikalischen Laufbahn Lehrer und Förderer gewesen war, erregt nicht nur in den lokalen Musikkreisen, sondern in ganz Deutschland und weit über dessen Grenzen hinaus Teilnahme. Denn mit diesem ausgezeichneten Klavierpädagogen und geistvollen Musikhistoriker, dessen Wirksamkeit sich zwar jahrzehntelang im höchsten Grade auf das Karlsruher Musikleben konzentrierte, verliert die Welt eine charaktervolle Persönlichkeit, die von hier aus in die Ferne wirkte, von überallher Kunstschüler heranzog und fesselte und die neben ihren pädagogisch-pianistischen Fähigkeiten auch die klare Einsicht in die Erfordernisse einer organisatorisch aufgebauten Musikhochschule besaß, um als weithin blickender Leiter das ganze Institut mit ihrem Geist zu füllen und zu lenken. Man hat in Karlsruhe (wie so oft) nicht immer den richtigen Maßstab für die Beurteilung der außergewöhnlichen Leistungen Ordensteins gefunden; heute aber wird allen klar, besonders der Stadtverwaltung, die nach dem Übergang des Hauses in städtische Regie seinen klugen, uneigennützigen Rat noch oft beanspruchte, daß die Lücke, die sein plötzlicher Tod riß, sich nur schwer schließen kann: Ordenstein als die Kraft, in der sich alle Kräfte des Konservatoriums sammelten, ist schlechthin unersetzlich.

Geboren zu Offstein bei Worms am 7. Januar 1856 kam er schon im 5. Lebensjahr nach der alten Luther- und lebensfrohen Reichsstadt. Obwohl sich schon im frühen Knabenalter seine hervorragende Begabung für Musik zeigte, hielt es schwer, seinen Eltern die Erlaubnis zum musikalischen Beruf abzuringen. Eine 1871 zur Einweihung des Lutherdenkmals von Vinzenz Lachner geleitete Festaufführung von Mendelssohns „Paulus", bei der er in dem Knabenchor mitsang, entschied über seine künftige Laufbahn. In Leipzig (1871—1875) studierte er bei Karl Reinecke, Jadassohn und Richter, unternahm dann mehrfache Konzertreisen mit berühmten Solisten (Leopold Grützmacher), Sauret, der Leipziger Primadonna Peschka-Leuthner), ging zur weiteren Ausbildung nach Paris, wo er Saint-Saëns und andere bedeutende französische Komponisten kennenlernte. Einen großen ersten Erfolg brachte ein Konzert im Leipziger Gewandhaus. In Frankfurt, wo er darauf einige Monate als Lehrer an der berühmten Gesangsschule von Jul. Stockhausen tätig war, machte er die Bekanntschaft Clara Schumanns und trat 1878—1881 als Musiklehrer an dem Pensionat der Gräifn Rehbinder (später Viktoriapensionat) in Karlsruhe ein. Er verließ Karlsruhe wieder, um einem Ruf Theodor Kullaks an dessen Berliner Akademie zu folgen, wohin ihn auch die Zusammenarbeit mit Klindworth, Scharwenka, Moszkowski lockte. Bedeutsam wurde der Freundschaftsbund mit Hans von Bülow und die eifrige Propaganda für die Klavierwerke von Johannes Brahms, dessen glühender Verehrer er war. Ordenstein sollte Mitarbeiter und Mitdirektor Kullaks werden, dessen Tod jedoch diese Absicht zunichte machte. So kehrte er 1884 nach Karlsruhe zurück und gründete hier unter dem Protektorat der Großherzogin Luise das Konservatorium, das unter seiner 37jährigen Leitung aus kleinen Anfängen sich zu einer Anstalt von hoher Blüte entwickelte und dessen zahlreiche Schüler den Namen Ordenstein im In- und Ausland bekannt machten. Um, abgesehen von der ganz gewaltigen Arbeitskraft, ja Lebensarbeit, die Ordenstein der jungen Anstalt widmete, die Bedeutung seiner umfassenden Wirksamkeit voll zu würdigen, ist daran zu erinnern, daß damals im musikalischen Leben Karlsruhes der jugendlich geniale Felix Mottl zu dominieren begann und die Karlsruher Oper mit geringen Mitteln zu einem europäischen Kunstinstitut ersten Ranges erhob, das seine Tätigkeit vor

allem auf die Namen Wagner, Berlioz und Liszt einstellte. Wenn daneben die Vertreter der Klassiker, Lachner, Reinecke, Brahms, aber auch Mendelssohn, Chopin und Schumann nicht zu kurz kamen, so ist das eben Ordensteins Verdienst, der zwar von Mottl und seinem Anhängerkreis kühl aufgenommen wurde, dem aber selbst jede Intoleranz fernlag. Bis zu seiner letzten Tätigkeit galt er als einer der besten Pfleger und Bewahrer dieser trotz akademischen Einschlags stets musikalisch lebendigen und erzieherisch so wertvollen Kunstrichtung, und was er selbst als Schüler der großen Meister gelernt hatte, wußte er nicht nur den ihm anvertrauten Zöglingen mitzuteilen, sondern er sah es als eine unabweisbare Pflicht an, seine Persönlichkeitswerte als Pianist und universeller Musikwissenschaftler auch bei den übrigen Lehrkräften zu wachsender Geltung zu bringen und so aus kleinen bescheidenen Anfängen das Institut zu einem immer größeren und weiteren Arbeitsfeld zu entwickeln, das weder schindende Lohnarbeit duldete noch aus den Unterrichtsräumen marternde Gefängnisse machte, sondern neben der gediegenen technischen Ausbildung allen Schülern Begeisterung für die wahre und echte Kunst einflößte. Wenn auch manche Schüler nach der gründlichen Ausbildung, die sie bei ihm genossen hatten, oft noch zu einem andern Pianisten gingen, um den letzten „Schliff" für die Konzertreife zu erhalten und somit die Zahl der eigentlichen Ordenstein-Schüler, zu denen u. a. Paula Stebel zählte, gering erscheint, so muß Ordenstein dennoch als einer der gediegensten deutschen Klavierpädagogen anerkannt werden, weil er das Problem der pianistischen Ausbildung stets als sein ganz persönliches Problem ansah und unbewußt eine Präponderanz seiner idealen Intentionen und traditionellen Kunstpflege auf Schüler und Lehrer seiner Anstalt übertrug.

Zu schriftstellerischer Arbeit ließ ihm sein Amt als Leiter einer sich stets vergrößernden Musikhochschule wenig Zeit, wie er auch nach kurzer ausübender Wirksamkeit sich ganz aus dem Konzertsaal zurückzog. Neben Beiträgen in zahlreichen Musikzeitschriften und wertvollen Abhandlungen in den Jahresberichten des Konservatoriums sind es leider nur zwei größere Publikationen, die von tiefgründigen Studien zeugen, sein „Führer durch die Klavierliteratur" (1912) und „Die Geschichte der Musik in Karlsruhe" (1916). Jahrzehntelange Freundschaft verband ihn aber mit Hugo Riemann, und was er musikhistorisch sich erarbeitet hatte, zusammen mit einer intensiven Beschäftigung vor allem mit Kant, Schopenhauer, E. v. Hartmann und Gobineau, wurde lebendig in seinen öffentlichen Vorträgen über Musikgeschichte, die er seit 1902 am Konservatorium selbst und zuletzt auch an der Technischen Hochschule hielt. Was er zuletzt noch über das Problem der programmatischen Musik zu sagen wußte, war ein neuer Beweis der lebendigen mitfühlenden geistigen Zeugungskraft des 65jährigen, der darin die ganze Fülle seines universellen Wissens offenbarte und selbst intellektuelle Kreise durch seine interessanten Streiflichter auf politische und soziale Tagesfragen überraschte. Es ist zu bedauern, daß Ordenstein nicht mehr, wie es seine Absicht war, seine letzten Lebensjahre ausschließlich wissenschaftlichen Studien widmen konnte, und daß er vor allem seine Memoiren, die, wie selten Bücher, gedankenreich, geistvoll und anregend zu lesen wären, uns nicht in literarischer Form hinterlassen hat.

Die Frage einer würdigen Nachfolgerschaft ist noch ungelöst. Vorläufig führt im Einvernehmen mit der Stadtverwaltung seine Gemahlin Johanna Zimmer, die selbst vor der Heirat (1887) seine Schülerin gewesen war, die Anstalt weiter. Aber richtige Pietät gegen den Verstorbenen, der einer plötzlichen Herzschwäche erlag, fordert gebieterisch die Umwandlung des Instituts in eine unabhängige staatliche Akademie, die maßgebenden Einfluß auf das ganze Musikleben Badens gewinnt und zunächst manche Mißstände des lokalen Karlsruher Musikbetriebs beseitigt. Prof. H. Schorn

Lombardische Schule

Dramatisches Lied in zwei Bildern / Dichtung und Musik von Leo Kähler
Uraufführung im Stadttheater zu Nürnberg am 12. April 1921

Renaissance-Opern sind Mode geworden. Auch für Leo Kähler dürfte die Wahl des italienischen Cinquecento als Schauplatz seiner Oper aus äußerlichen Gründen erfolgt sein, denn die dürftige Handlung könnte ebensogut irgendwo und irgendwann spielen wie in der Lombardei um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts. Es ist die alte Geschichte vom Ehedreieck. Der alte, sinnlich begehrende Mann; ein kindliches Weib, das sich einem jungen Mann, in diesem Falle dem Madonnenmaler Amadeo Rosari, in Liebe hingibt. Der von der Reise zurückkehrende, betrogene Ehegatte tötet beide, nachdem er ihnen (das soll wohl „Renaissance" sein?) noch einen Tag Zeit gelassen, während dessen der Maler das begonnene Madonna-Porträt der jungen Frau vollenden soll. — Das Buch, das nach einer Erzählung Hans von Hoffentals gestaltet ist, gibt nur knappste Umrisse, verzichtet auf jede tiefere Charakterisierung der handelnden Personen und begnügt sich mit den üblichen Opernschablonen. Es ist bis auf einige Szenen des zweiten Aktes wenig dramatisch, in Szenenführung und Sprache ziemlich alltäglich. — Die Musik ist in locker gefügter Leitmotivtechnik gearbeitet, vermeidet geschlossene Formen, gibt jedoch den Singstimmen, die sich meist in einem an Wagner gemahnenden Sprechgesang bewegen, öfters Gelegenheit zu günstiger, wirkungsvoller Entfaltung. Ihr Hauptkennzeichen ist ein etwas einförmiger und manchmal leicht sentimentalisierender Wohlklang; nirgends erhebt sie sich zu Originalität oder besonderer Kraft der Erfindung und Gestaltung, vor allem wirkt sie durch ihre rhythmische Armut nicht dramatisch. Ebenso bleibt die Instrumentierung durchaus in den Grenzen des Herkömmlichen, greift sogar (in Harfensolostellen und ähnlichem) manchmal auf ziemlich abgegriffene Effekte der alten Oper zurück. Alles in allem eine ehrliche, tüchtige Arbeit, der aber ein dauernder Erfolg kaum beschieden sein dürfte, da sie nirgends tiefer in die Seele greift. Die sehr freundliche Aufnahme der Nürnberger Erstaufführung galt wohl zum großen Teil der Wiedergabe, für die der Komponist, der selbst dirigierte, drei Sänger der Dresdener Nationaloper, ♦Frau Plaschke van der Osten, ♦Herrn Taucher und den stimmlich und darstellerisch glänzenden Baßbariton ♦Robert Burg (als „Marco") mitgebracht hatte. Intendant ♦Stuhlfeld hatte für eine wirkungsvolle Bühnenausstattung Sorge getragen. C. Brunck

Robert Schumann-Stiftung ♦ Zum Besten notleidender deutscher Musiker!

WERBEN SIE EIFRIG FÜR DIESE GUTE SACHE!

Mit der Veröffentlichung der Beiträge beginnen wir, sobald im Sommer der Wegfall von Konzert- und Theaterkritiken Raum dazu zur Verfügung läßt

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Schneller als wir zu hoffen wagten ist unser letzthin ausgesprochener Wunsch nach einer vollständigen Aufführung von Berlioz' Sinfoniekantate „Romeo und Julia" erfüllt worden. Wir verdanken das ♦Selmar Meyrowitz, der sein vorletztes eigenes Orchesterkonzert dazu bestimmt hatte. Mag man nun immerhin zugeben, daß das bereits 1839 erschienene Werk an vielen Stellen starke Spuren von Verwitterung zeigt, so wird man doch seine Aufführung im ganzen als ein zweifelloses künstlerisches Verdienst, als ein ungewöhnliches musikalisches Ereignis preisen müssen. Seitdem es Felix v. Weingartner, der beste Kenner und berufenste Dirigent der Berliozschen Werke, im März 1893 im Kgl. Opernhause mit der Kgl. Kapelle und dem Kgl. Opernchore herausbrachte, war es in Berlin nur in den bekannten Bruchstücken zu hören gewesen. Die in Rede stehenden Aufführungen vom 3. und 4. April fanden in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kittelschen Chore statt. Leider hatte man dabei die hübsche Szene der abziehenden Festgenossen am Eingange des zweiten eigentlichen Sinfoniesatzes gestrichen und das Ganze durch Einschiebung zweier großer Unterhaltungspromenadenpausen in drei Teile gerissen. Das war nicht nötig, denn das Werk dauert ohne Pausen und Striche gerade zwei Stunden, und unsere Orchester brauchen keine Erholungspausen. Spielen sie doch „Rheingold" und den „Fliegenden Holländer" in dritthalb Stunden durch! Besagte Pausen fanden nach dem Prologe und nach dem Scherzo (Fee Mab) statt, was vielleicht andere Dirigenten interessieren dürfte. Über das Werk selber rede ich hier nicht. Wer sich da für meine Ansichten interessieren sollte, findet sie S. 64—69 meiner Arbeit, die ich über Berlioz als Resultat eines vierjährigen fast ausschließlichen Studiums seiner Werke veröffentlichte (Reclams U.-B. 5043). Die Aufführung war gut, blieb aber weit hinter dem Ideale einer solchen zurück. Darüber, daß das Orchester nicht ganz nach der Intention des Tondichters besetzt war, braucht man ja nun angesichts der Tatsache, daß sich Berlioz selber in der Beziehung ganz gut nach der Decke zu strecken verstand, nicht zu lamentieren, obgleich es z. B. ein empfindlicher Unterschied ist, wenn am Ende des zweiten Intermezzo (Gruftszene) die Verzweiflungsschreie gleich durch die beiden Unisonoposaunen und nicht erst durch die leichenblasse Farbe eines dritten und vierten Fagottes gemalt werden. Empfindlicher war, daß der dynamische Ausdruck vielfach jener subtilen Feinheit entbehrte, auf deren Spitze nun einmal die Wirkung so vieler Berliozscher Tondichtungen balanciert. Wenn z. B. das Totenglöckchen am Schlusse von Juliens Leichenbegängnis nicht perdendo al pppp, also zum idealen Pianissimo gebracht werden kann, würde ich als Dirigent auf das eine Oktaven-E in Flöten und Violinen nach und nach verzichten. Ebenso war es mit dem pppp der Klarinettenseufzer bei Juliens Erwachen in der Gruftszene nichts. Daß nun aber die großartige Geste des lang starrenden Violinen-Fis mit dem angehängten plötzlichen Sf-Achtel-E kurz vor dem verhängnisvollen Dolchstoße in beiden Aufführungen nicht nach der Vorschrift des Komponisten geriet, ließ schon tiefer blicken. Derartige Beispiele könnte ich viele anführen. Sie hängen nicht von der Materie, sondern lediglich von deren Verarbeitung ab. So ging z. B. der Eindruck schauerlicher Grabeseinsamkeit, der aus den Posaunenakkorden nach Eintritt Romeos in die Gruft erklingt, dadurch verloren, daß die Fermaten nicht lang genug waren. So etwas hat ein ruhiger Dirigent in der Gewalt, nicht aber einer, der fortwährend gestikuliert und mit dem Kopfe zuckt, als ob er vom Veitstanze befallen wäre. Als Soloaltistin war ♦Hilde Ellger, als Solotenorist ♦Waldemar Henke beschäftigt. Sie führten ihre undankbaren Partien gut durch. Jene mußte die Apotheose Shakespeares und des ersten Liebesglückes in beiden Strophen singen. Die zweite, durch das Soloviolоncell gesteigerte, wäre hier genug gewesen; hier hätte man aber gleich das ganze langweilige Stück streichen können, was besser gewesen wäre als der Strich des Chores der heimgehenden Festgenossen. Die große Partie des Pater Lorenzo wurde vom Kammersänger ♦Richard Mayr aus Wien gesungen, mit voller, mächtiger Stimme, jedoch so operngerecht, daß man den guten Eremiten aus dem Freischütz vor sich wähnte. Leider ist ja aber das ganze Finale in den Opernstil hinübergeglitten, was zu den Schwächen des genialen Werkes gehört. Die Aufführungen sollen von vielen Franzosen besucht gewesen sein. Die müssen sich aber sehr dezent verhalten haben, denn ich selber, der durch ihre Anwesenheit nur zu leicht aus der Stimmung gereizt werde, habe nichts davon bemerkt.

Ungefähr gleichzeitig (1833) mit des großen Franzosen Tonwerke entstand das eines echt deutschen Großmeisters, dessen Wiederaufführung gleichfalls ein hohes Verdienst ist. Wir meinen das zweite Konzertante für zwei Violinen und Orchester von Louis Spohr. Dieses sein op. 88 (H-Moll) wurde zum ersten Male am 20. Juni des genannten Jahres auf dem Braunschweiger Musikfeste vom Komponisten selber und dem seinerzeit berühmten Quartettführer Müller gespielt. Es erschien dann in Simrocks Verlage. Das von ♦Margarethe Michel und ♦Robert Zeiler gespielte, vom Staatsoperkapellmeister ♦Urack dirigierte Werk enthusiasmierte das Publikum, obwohl seine Ausführung nicht gerade spohrisch ausfiel. Namentlich der zweite und dritte Satz machten einen starken Eindruck. Vorangegangen war S. Bachs Doppelkonzert, nachgefolgt ein schönes, seltenes Virtuosenstück von Sarasate, „Navarra" op. 33, ebenfalls für zwei Violinen mit Orchester. Hier war alles süßer Wohllaut, Schwelgen in der spanischen Volksmelodik, Behagen an den Kunststücken des Violinsatzes, dessen Evolutionen den Vortragenden ausgezeichnet gelangen. Namentlich die silbernen Flageolettonreihen erregten größte Bewunderung. Ich selber bin so wenig musikalischer Bildungsphilister, daß ich mich da auch einmal rein naturmenschlich mitfreute. Die „ernste" Kunst wird ja darüber nicht gleich in die Brüche gehen. Ein ähnliches Musikbehagen überkam mich in einem „Norwegischen Sinfoniekonzerte", das der Dirigent ♦J. L. Mowinckel gab. Der 1850 geborene, noch im guten alten Leipzig ausgebildete Iver Holter eröffnete den Reigen mit einem „Festlichen Aufzuge" aus der Suite op. 10 zu Goethes „Götz von Berlichingen". Holter ist nun siebenzig alt geworden, und da war es doppelt schön, daß uns sein Landsmann etwas von ihm brachte. Das gediegene Stück tat einem aber auch deshalb wohl, weil es so grell gegen den herrschenden Musikdadaismus abstach. Ebenso herzlich begrüßten wir den zweiten Siebziger, den biederen Ole Olsen, den pensionierten Inspektör der kgl. norwegischen Armeemusik, der auch 1850 geboren und in Leipzig ausgebildet wurde. Er war mit „Zwergen und Elfen" aus seiner Streichorchestersuite zu dem Märchenspiele „Svein Uräd" op. 60 vertreten. Diesem Stücke ging ein „Frühlingsidyll" des jungen Konzertgebers voran, ebenfalls für Streichorchester, ein ebenso gut erfundenes wie satztüchtiges Stück, in dem der natürlichen Melodie noch Daseinsrecht gelassen ist. Dagegen erwies sich die vorangegangene sinfonische Orchesterfantasie op. 2b

von Harald Saeverud als eine wüste Anfängerarbeit. Sie soll zusammen mit einer andern Fantasie op. 2a eine Sinfonie vorstellen. Nach Holters schönem Meisterstücke wirkte sie doppelt häßlich. Der junge Mann müßte bei dem alten Meister schleunigst Unterricht nehmen und lernen, seine an sich nicht einmal besonderen Gedanken in eine künstlerische Form zu bringen und die Instrumentation angemessen zu handhaben. Weit wertvoller war natürlich G. Schjelderups Orchesterstück „Sommernacht auf dem Fjord", in welchem das Englische Horn eine Solopartie hat. Dann kam als Krone des Abends Sindings erste Sinfonie (D-Moll, op. 21). Dieses frische, kraftvolle Meisterwerk fesselte in allen vier Sätzen und erregte die Meinung, daß es bei seinem hohen Werte zu selten gegeben wird. Der junge Konzertgeber erwies sich in allen diesen Werken als ein entschiedenes Dirigententalent. Lediglich der Persönlichkeit wegen erwähne ich noch das Sinfoniekonzert ♦Camillo Hildebrands. Der ehemalige Hauskapellmeister des Philharmonischen Orchesters bot uns in seiner schlichten, gesunden Art bewährte Werke von Wagner, Strauß und Beethoven dar, stand aber an der Spitze des Blüthnerschen Orchesters. Da sich seine künstlerischen Wünsche in Freiburg i. B. nicht erfüllten, wäre es besser gewesen, wenn er bei den Philharmonikern geblieben wäre, denn dort hat er keineswegs einen gleichwertigen Nachfolger gefunden. Ich will hier die Zustände aber nicht weiter aufdecken.

Aus dem Kammermusikreviere möchte ich heute nur eine originelle Geschichte erzählen. Es war ein Konzert des Berliner Flöten- oder besser Flöterbundes, in dem unsere besten Vertreter des luftigen Instrumentes ihre Kunst zum besten gaben. Man hörte allerhand Solo- und Kammermusik, darunter ein viersätziges Werk für vier Flöten von E. Walkiers, das gut gemacht war, aber doch naturgemäß monoton wirkte. Der Klang litt namentlich am Mangel einer kräftigen Grundstimme, denn gerade die tiefste Lage der Flöte ist ja die schwächste und hohlste des Instrumentes. Auch mit den eigentlichen Solistenkonzerten muß ich wieder kurz verfahren. Ich übergehe die großen Pianisten, unter denen namentlich ♦Waldemar Lütschg mit einer wunderbar kongenialen Nachdichtung der Schumannschen C-Dur-Fantasie glänzte, und lenke die Aufmerksamkeit auf den neuen, vorzüglichen Klaviermusiker ♦Walter Thiele. Er begann seinen dritten Abend mit Walter Niemanns op. 73, Präludium, Intermezzo und Fuge, das damit in Berlin zum ersten Male auftauchte und allgemeine Anerkennung, zum mindesten wegen der tüchtigen Arbeit fand. Wie gut war es, daß dieser begabte Komponist der Tintenkuliarbeit an den Leipziger Neuesten Nachrichten entrückt wurde, denn diese behinderte allein seinen jetzt rasch erfolgten Aufstieg. Thiele führte nun aber auch einen Klaviertondichter ein, der bis dahin unbeachtet in Berlin lebte. Er heißt Robert (nicht Arnold!) Ebel und ist nicht nur ein starker Er- und Empfinder, sondern auch ein starker Könner. Fünf kurze, namenlose Klavierstücke op. 7, deren eines die Nummer 18 trug, und vier Etüden op. 9, deren eine als Nummer 22 figurierte, bewiesen das. Die Etüden stellen keine technischen Exerzitien dar, sondern sind Studien höherer Art, echte Klavierpoesien. Wie die Klavierprogramme, so fahren auch die Liederprogramme fort, einen frischeren Zug, ein Aufgeben der alten Schablone zu zeigen. Neue Komponisten kommen stark zur Geltung, ältere werden wieder hervorgezogen. Da erlebt man denn originelle Einfälle. So trug z. B. ♦Elli Busse Goethische Gedichte in der Komposition zweier Zeitgenossen — Schubert und Reichardt — vor; ♦Gertrud Krause sang Lieder von Berlioz; ♦Poul Madsen welche von R. Franz und Liszt, von letzterem auch „Hohe Liebe", das erste jener als „Liebesträume" beliebten Klavierstücke. Eine Überraschung war das Auftreten von ♦Ada Salzmann-Schwartzkopff als Sopranistin, da diese begabte und echt musikalische Künstlerin ja in voriger Saison mit dem Vortrage von Liszts Es-Dur-Konzert unbestrittene Lorbeeren geerntet hatte. Wenn sie schlau genug ist, ihre Programme auf das ihrer Eigenart besonders günstige Spezialgebiet zuzuschneiden, wird sie auch mit ihrer schönen Stimme zweifellose Erfolge haben. Die Stimme ist im Piano von großem Reize, die Aussprache stets von musterhafter Deutlichkeit. Jedenfalls wäre hier die Pflege des Gesanges der des Klavierspieles vorzuziehen.

AUS BRÜNN

Von Friedrich Soukup

Als erste Novität dieser Saison brachte unsere Oper Weingartners „Dorfschule" und Hugo Röhrs „Frauenlist" zur Aufführung. Weingartners Einakter, mit seiner übergrotesken, verzerrten, unbedingt „östlich" orientiert sein wollenden „japanischen" Harmonik und Melodik, enttäuschte, wie leider dieser geniale Dirigent als Komponist immer wieder enttäuscht. Auf- und absteigende Oktaven-, Quinten- und Quartenparallelen wechseln beständig in ihrer Unbeständigkeit mit trivialen Melodiesätzchen und farbigen Instrumentationsmätzchen. Die Gesangs- bzw. Sprechpartien figurieren begleitend die mitunter allzu klobig gesetzten Tonmassen des Orchesters. Ein Meisterkitsch „moderner" Opernmusik. — Weit erfreulicheren Eindruck machte Hugo Röhrs „Frauenlist". (Das Buch stammt von R. Lothar.) Dieser Einakter gemahnt zuweilen ein wenig an den „Rosenkavalier", dennoch zeugt dieses lebendig frische Werk von starker Selbständigkeit des ausgezeichneten Münchener Hofkapellmeisters und Komponisten. Leichtbeschwingt, in immer fließender Melodik, farbenreich (vielleicht allzu reich) kontrapunktiert, mit allen delikaten Finessen moderner Instrumentationstechnik wohl versehen. Röhrs Einakter erntete wohlverdienten stürmischen Beifall, in welchen sich die Sänger, allen voran die Gastin, ♦Frau Margarethe v. Meduna-Finger, die darstellerisch wie auch gesanglich gleich hervorragend war, teilten. Frau v. Medunas Wiedergabe der „Gräfin" war bewundernswert, wie zugleich ein schönes Beispiel höchster gesanglicher Musikalität. Unseres vortrefflichen Baßbuffos ♦Pruscha, „Kosemuckel", war von wohldurchdachter, prächtiger Komik und unbedingter stimmlicher Treffsicherheit. Neben der Gastin die Glanzleistung des Abends, ♦Frl. Folkner als Kammerzofe und ♦Schwarz als Kammerdiener vortrefflich den Reigen beschließend. Am Dirigentenpult waltete allzu leichtfertig Kapellmeister ♦Seitz seines Amtes. — An Neuinszenierungen wurde uns Lortzings „Undine" und Mozarts „Entführung aus dem Serail" beschert. Letztere durch Kapellmeister ♦Veit in höchst bemerkenswerter Weise stilgerecht ausgedeutet. ♦Frl. Folkner als „Constanze", ♦Pruscha als glänzender „Osmin", beide von einer selten schönen Einfühlung, mit prächtigen Stimmmitteln begabt, bedeuten für unsere Oper einen überragenden Gewinn. In einer recht guten „Meistersinger"-Aufführung gastierte ♦Rudolf Bandler (Wiener Volksoper) als „Beckmesser". Die scharf umrissene großzügige Darstellung brachte Bandler einen schönen Erfolg. Ein sicherlich gutes Mittelmaß lobenswerter Verkörperung „Evchens" gab uns ♦Frl. Müller. Eine „Tosca"-Aufführung bescherte uns eine selten schöne Überraschung. Unser junger, strebsamer Bassist ♦Schwarz stellte darstellerisch wie gesanglich einen außerordentlich guten „Scarpia". Diese seine bisher erste ursprüngliche, gute Leistung zwingt seinen Werdegang aufmerksam zu verfolgen. Ihm galt der starke Beifall des aufhorchenden Hauses. Neben ihm wurde der Cavaradossi des unleidlichen Tenors ♦Topitz zu wahrer Qual. Donizettis „Don Pasquale" unter des nervösen Kapellmeisters ♦Mohn nicht befeuerndem Dirigentenstabe erlebte eine trotz-

dem begrüßenswerte Auferstehung. ♦Frl. Folkner bot eine gesanglich reizvolle „Norina“; die Darstellerin wird sicherlich den sprühenden Kapricen des Gesanges nachkommen. ♦Pruschas „Don Pasquale“, ein humorgesättigtes Kabinettstück, mit behäbig breiter Stimmführung, ♦Dr. Ridingers jugendfrischer „Ernesto“, ♦Rudolf v. Räckes „Malatesto“, waren gleich erfreuliche Leistungen. — Im Konzertleben brachte uns der ♦Lehrergesangverein unter der Leitung seines Chormeisters ♦O. Hawrau hier selten gehörte Chorwerke von Berlioz und Wolf zu Gehör. Als Solisten wirkten ♦Frl. Folkner und ♦M. Topitz mit, beide im Konzertsaale ansprechend; begleitend ♦Josef Wizina. — Im Mittelpunkte des ♦Schubert-Bund-Konzertes“ standen Chöre von Debois und Hans Wagner, die unter der Leitung des Chormeisters ♦Schwarz plastisch zum Vortrage kamen. ♦Karl Fälbl aus Wien sang mit schönem Tenor ausgewählte Lieder von Schubert, Brahms, Strauß, Hugo Wolf und Rudolf Peterka. Dieser blühende Liederkranz wurde im wahren Sinne des Wortes durch unseres mährischen Landsmannes R. Peterkas Lieder bereichert. Seine aufblühende, funkelnde Melodik, der prachtvoll geschriebene Gesangspart, lassen einen reichen, begnadeten Sänger erkennen. Die Wirkung seiner Lieder bezeugte der stürmische Beifall. — Im „IV. Musikvereinskonzert“ erspielte sich ♦Georg Széll mit Schumanns „Klavierkonzert in A-Moll“ lautesten Beifall. Musikdirektor ♦Frotzler brachte in diesem Konzerte als Neuheit Straußens Orchestersuite zu „Bürger als Edelmann“ in leider zu mangelhafter Ausführung. — Das sich von Stadt zu Stadt und von Land zu Land immer neue Lorbeeren erringende ♦Ungarische Streichquartett (Primarius Waldbauer) spielte einer begeisterten Hörerschaft Debussy, Mozart und Tschaikowsky. Wohl am besten liegt diesen unerhört technisch vollkommenen Streichern Debussy. Mozarts zu moderne Auffassung, sich spiegelnd in zu markanter Prägnanz der Phrasierung, führte zu einer wiederum prächtigen, leidenschaftlichen Erfassung Tschaikowskys. — Unvergeßlich schöne Eindrücke hinterließen wiederum zwei Konzerte der immer reifer werdenden ♦Akademischen Philharmonie unter der meisterhaften Stabführung ihres genialen Dirigenten ♦Rudolf Peterka. Das erste Konzert, im Zeichen eines „Kammersinfonieabendes“, brachte uns als dankenswerte Neuheit W a l t e r N i e m a n n s farbenreiches, stimmungsvoll-lyrisches Tongemälde „A n a k r e o n“. Eine blütenzarte Frühlingsstimmung, ein in purpurne Sonne getauchter Tempelreigen, sind die Höhepunkte dieser fein in Liebesandacht verwobenen anakreontischen Festmusik! — Peterka war aber auch der richtige Ausdeuter dieses kleinen Meisterstückchens, welchem großer Erfolg beschieden war. Mozarts „Kleine Nachtmusik“ zeigte unter seinem Stabe alle ihre serenadenhaften Reize, des Engländers Edgar Elgars edle „Serenade“ wurde ein feierlicher Gesang. — Der zweite Abend gehörte Beethoven und Schubert. — Die Wiedergabe der C-Moll-Sinfonie v o n B e e t h o v e n wurde zum Höhepunkte aller bisherigen Interpretationen dieses Orchesters. Peterka führt in einem blendend schönen, breiten Aufstieg zum Höhepunkte dieser „Schicksalssinfonie“, wo sich dann in wildem Aufschrei tonaler Welt des Werkes, sowie des Dirigenten und seines Orchesters Leidenschaft entlädt. Die Wirkung dieser Dirigentenschöpfung war unbeschreiblich tief und erschütternd. — Schuberts H-Moll-Sinfonie wurde gleichfalls ein großes Erlebnis. Alle Schönheit dieser vollendeten „Unvollendeten“, all ihr Leid und ihre Qual und ihr Frohlocken, wurde durch Peterkas Vermittlung ein wundervolles Geschenk. Das Orchester, jedem leisen, intuitiven Zeichen folgend, holte sich mit seinem tatfrohen Meister einen großen, überaus großen Erfolg. — Als Solisten hörten wir weiter ♦Richard Mayr (Wiener Staatsoper) und den stets gern gesehenen ♦Paul Bender. Beide wurden lebhaft begrüßt und stürmisch gefeiert.

Rundschau

OPER

BARMEN-ELBERFELD Der Spielplan der vereinigten Bühnen unserer beiden Wupperstädte brachte in den letzten Monaten einige der besten Werke deutscher Meister neu einstudiert. R. Wagners „Fliegender Holländer“ wurde recht stimmungsvoll dargestellt. ♦Karl Armster, ein früheres Bühnenmitglied, führte die Titelrolle glanzvoll durch. Auch die übrigen Rollen waren durch tüchtige Kräfte vertreten: ♦Julie Schützendorf-Körner (Senta), ♦W. Scheffel (Daland), ♦H. Moscow (Erik), ♦K. Weber (Steuermann). Viel Anerkennung verdient die Aufführung von „Figaros Hochzeit“. ♦Dr. Grüder sorgte für ein sicheres, belebtes Spiel, namentlich in den Chorszenen. ♦Julie Schützendorf-Körner war als Gräfin eine anmutige Mozart-Sängerin. Gewandt sang und spielte ♦Lüttjohann den „Figaro“. Die „Susanne“ gehört zu den besten Rollen von ♦Marie Masselter. Da sämtliche übrigen Rollen gut besetzt waren — ♦H. Voß: Page, ♦Kalenberg: Basilio, ♦L. Stein: Marzelline, ♦Ries: Dr. Bartolo — so kam eine schön abgerundete Vorstellung zustande. Nach 15jähriger Pause kam R. Straußens „Salome“ wieder zur Aufführung; trotzdem man es von keiner Seite her an Eifer fehlen ließ, war der Erfolg nur sehr gering. Eine längere Lebensdauer war auch Offenbachs Operette „Die Banditen“ nicht beschieden. Dem Textbuch, dem eine Geschichte aus spanischer Räuberromantik zugrunde liegt, gebricht es an fortlaufend spannender und sich steigernder Handlung. Die Musik hingegen ist reich an Feinheiten aller Art, z. B. das Vorspiel, das Stiefelfinale, der Bettlerkanon. In schöner Neueinstudierung hörten wir noch: „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Hänsel und Gretel“, „Königskinder“. Die beiden Bühnen sind fast allabendlich ausverkauft. **H. Oehlerking**

HALLE A. S. Unter den mancherlei Beethoven-Veranstaltungen der alten Saalestadt hob sich die Neueinstudierung des „Fidelio“ im Stadttheater als eine künstlerische Tat ersten Ranges heraus. Die Oper war nicht nur musikalisch von Grund auf neu einstudiert, sondern sie erschien auch in einem völlig neuen szenischen Gewande. ♦Paul Tiersch, Direktor der hiesigen Kunstgewerbeschule, schuf die neuen Dekorationen, von denen im allgemeinen zu sagen ist, daß sie mit dem Herkömmlichen ganz brechen. Die Herstellungskosten waren lächerlich geringe. Das Kerkerbild gab am wenigsten Gelegenheit zu irgendwelcher auffallender Abweichung, wohl aber ließen die drei übrigen Szenenbilder in Form und Farbe gegenüber früherer Gewohnheit persönliche Umprägung zu. Die erste Szene spielt in einem farbenfrohen, mit Fliesen ausgelegten schmalen Säulengang, welcher durch die mittlere Tür einen begrenzten Ausblick in den Gefängnishof gestattet. Von der gelb getünchten Wand grüßen Blumenstöcke freundlich aus zwei kleinen Fenstern. Das zweite Bild zeigt uns den Gefängnishof in scharfkantiger Gliederung der steil aufstrebenden Mauern mit einer (allerdings etwas halsbrecherischen) Steintreppe (zu höher gelegenen Zellen) an der linken Seite und einem besonderen Abschlag zu den schwereren Gefängnissen. Hier ist fast alles in roter Farbe gehalten. Vom Himmel erscheint naturgemäß nur ein kleines Stück. Für das letzte Bild ist Direktor Thiersch

auf einen großen in südländisch bunten Farben gemalten Torbogen gekommen, der im Hintergrund der Bühne steht und dessen Durchgang auf eine nach vorn führende Treppe ausläuft. Auf dieser sowie auf daneben angebrachten Plattformen findet der Chor günstige, amphitheatralische Aufstellung, welche dem Schlußchor der Oper glänzend zustatten kommt. Die Dekorationen tragen zweifelsohne, wie auch schon die Thierschschen Dekorationen zu Wagners „Meistersinger" und zu Pfitzners „Christelflein", starken Persönlichkeitswert in sich und stellen sich letzten Endes als ein höchst interessanter Versuch dar, ein Bühnenwerk in Farbe und Form szenisch auf eine moderne Basis zu stellen; ob sie jedem Geschmack entsprechen, das ist freilich eine andere Frage....

Musikalisch verlief die Aufführung glänzend; nur schade, daß Kapellmeister ♦Felix Wolfes (ein Pfitzner-Schüler) in den Zeitmaßen nicht immer glücklich war. Der dramatische Fluß des Ganzen stockte des öfteren. Für einige Rollen waren berühmte Solisten gewonnen, u. a. ♦Arthur Armster (Berlin) als Pizarro, ♦Oskar Bolz (Stuttgart) als Florestan, ♦Mizzi Fink (Charlottenburg) als Marzelline. Der bekannte Soldatenmarsch in B-Dur wurde als Verwandlungsmusik zwischen der ersten und zweiten Szene gespielt, was sich sehr geschickt einrichten ließ.

Paul Klanert

KARLSBAD Im Gegensatze zu dem vielseitigen Karlsbader Konzertleben steht das mehr einseitig gehaltene Theatergetriebe. Von kurörtlichen Verhältnissen geleitet, hat die leichte Muse der Operette den Vorrang, während Opernaufführungen nur sporadisch auf dem Plane erscheinen. Dennoch schwang sich die Theaterleitung dazu auf, den „Fidelio" herauszubringen, und da einige Gäste dazu verpflichtet waren und das städtische vorzügliche Kurorchester das Bestmöglichste gab, wurde eine immerhin abgerundete, hübsche Wiedergabe herausgearbeitet. Viel Beifall fand die wiederholt gegebene Pantomime „Der Schleier der Pierette" mit der feingezeichneten und glanzvoll instrumentierten Musik von Dohnany. „Cavalleria" und „Bajazzo" üben noch immer Zugkraft aus. Das sonstige Repertoir beherrscht die ältere und neuere Wiener und Berliner Operette, von denen die Werke Johann Straußens (z. B. auch die wenig aufgeführte phantastische Operette „Tausendundeine Nacht") in ihrer urgesunden Erfindung wie ein Labsal wirken. Die musikalische Leitung führt ♦Kapellmeister Theo Schablaß mit Eindringlichkeit und Umsicht.

M. Kaufmann

KIEL Nach den großen Erfolgen, die die „Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft" 1920 aufzuweisen hatte, begann für die Oper eine ruhigere Zeit, die aber der lebhaften künstlerischen Arbeit nach innen und außen keinen Abbruch tat. Der Intendant ♦Dr. Alberty ist selber regsamsten Geistes und voller Ideen und Pläne, die ihn zur Tat drängen. Man muß es dem Leiter der städtischen Bühnen anerkennend nachsagen, daß es ihm gelungen ist, ein tüchtiges Ensemble zuwege zu bringen, denn eigentlich überragende Kräfte, die sich über das Maß des Tüchtigen erheblich hinausheben, hat unsere Opernbühne nicht aufzuweisen. Um so geschlossener ist die Wirkung in der die Kräfte zusammenfassenden Arbeit der führenden Männer, unter denen der Intendant als Regisseur mit seinem szenischen Helfer, dem Theatermaler ♦Dinse, und der Kapellmeister ♦Richter obenan stehen. Wir erlebten eine Neuinszenierung von Puccinis „Butterfly", von Mozarts „Figaros Hochzeit" und von Bizets „Carmen". Der äußere Rahmen dieser Aufführungen bot stimmungsvoll durchgearbeitete Bühnenbilder, in denen sich vor allem auch die Chorszenen belebt abspielten. Fräulein ♦Tschörner sang die Butterfly zart und sinnig, wenn auch die dramatisch gesteigerte Linie des Schlußaktes heroischere Töne hätte finden müssen. Der „Figaro" ging als rechtes musikalisches Lustspiel über die weltbedeutenden Bretter. Es war offenbar, daß die Ausführenden auf der Bühne und im Orchester nicht nur zu den Gebenden gehörten, sondern selber genießend in der Schönheit dieser Musik und im heiteren Geiste des Spiels mit seinen mancherlei ironisch-satirischen Ausfällen standen. Eine einzelne Leistung kann hier nicht hervorgehoben werden. Als Carmen bot Frau Kammersängerin ♦Palm-Cordes ein rassiges Spiel und klangvolles Singen. Sie hatte in dem Tenoristen ♦Marcks als José einen Teilhaber am Erfolg, der in der sinnvollen Beherrschung und gefestigten Durcharbeitung den gesunden künstlerischen Grund fand. Das Repertoire bescherte Werke jeden Stils in buntem Wechsel, und das Publikum begleitet die Operndarbietungen mit regem Interesse. Obwohl der Musentempel am Kieler Neumarkt immer sehr gut besucht ist, bleibt doch Ebbe in der Theaterkasse, und Frau Sorge im grauen Kleide geht durch alle Räume des Hauses. — Einen heiteren Abend, der den diesjährigen Ausfall der Opern-Kammerspiele schmerzlich fühlbar machte, bescherte ♦Dr. Fischer mit seinen „Musikalischen Komödien". Das sind im Grunde seltsame Gebilde, „die es gar nicht gibt". Erich Fischer stellt zusammen, was er hier und dort bei musikalischen Meistern an verschollenen und doch lebenswerten Melodien findet. Dieser bunten Beute legt er eine dramatische Idee (es kann auch ein Ideechen sein) zugrunde und fertig ist die musikalische Komödie. Ihr Mosaikcharakter kann nicht verwischt werden, aber in schöner Ehrlichkeit will der Nach-Autor den Dichter-Konstrukteur auch gar nicht verleugnen. So gab es Stunden guter Laune. — Die Vorbereitungen zur kommenden „Kieler Herbstwoche" sind bereits im Gange. Man wird den „Rosenkavalier" bringen, ferner „Don Juan" mit Dresdener Gästen, „Aida" in prächtiger Ausstattung und das Preislied der deutschen Nation, die „Meistersinger".

Prof. Hans Sonderburg

LINZ A. D. Eine neue Direktion hat Einzug gehalten. Man versprach sich Gutes von dem wagemutigen jungen Leiter, ♦Paul Wrede. Leider merkte man bald, daß ein planmäßiger Aufbau des Spielplanes fehlte, daß nicht alle Kräfte vollwertig sind. Dazu kamen in jüngster Zeit die durch die Verhältnisse bedingten finanziellen Schwierigkeiten. Das monatliche Defizit hat bereits die Höhe von 150000 Kr. erreicht. Da nach Einsichtnahme in die Bücher sich das Personal überzeugte, daß der Direktor passiv arbeitet, trat das Gesamtpersonal in den Streik. Land und Stadt opfern nunmehr aus dem Ertrag der Lustbarkeitssteuer. Wie lange? ... Als Kapellmeister waltet Herr ♦Lieger seines Amtes, den Verhältnissen entsprechend. Verdi wurde bevorzugt: „Rigoletto", „Traviata" und „Maskenball" kamen zur Aufführung. ♦Frl. Brill hatte als Hilda blendende Momente, erfreute als Page und ließ als Violetta eine feingeschliffene Technik hören. ♦Hille begeisterte als Herzog, hätte aber als Richard noch hinreißenderen Schwung und dramatischeren Zug auftragen können, hingegen war sein Alfred feinmusikalisch durchdacht. Dem Rigoletto ♦Wachas haftete eine allzu deutsche Schwere an, ebenso fehlte ihm als Rene, trotz künstlerischer Qualitäten, die Leichtflüssigkeit der italienischen Kantilene. Eine vorzügliche Altistin besitzen wir in ♦Frl. Landerich; ihre Magdalena, Ulrika und Flora waren gesangliche Prachtleistungen. Recht annehmbar kam „Tannhäuser" zur Wiedergabe. Heldenhaft in Gestalt, heroisch im Klang, nur manchmal „gedrückt" sang ♦Unger die Titelrolle. Starken Zulauf fand die „Walküre". ♦Ungers Siegmund stand auf künstlerischer Höhe. „Butterfly", der „Kuhreigen", „Evangelimann" und „Die Zauberflöte" — der richtige Mozartstil schwindet immer mehr — vervollständigten das Repertoire. Die einzige örtliche Neuheit, d'Alberts

„Tote Augen“, fand begeisterte Aufnahme. Man gab sich redlich Mühe. Die Spieloper wird aus „Kasserücksichten“ gänzlich vernachlässigt. Ein künstlerischer Beirat, eine aufbauend starke Hand, sowie ein erstrangiger Kapellmeister und Spielleiter wären vonnöten. Einen brachen Boden, ein reiches Arbeitsfeld gäbe es zu bebauen, man darf sich nicht rückerinnern, auf welch hoher Stufe unsere Oper in früheren Jahren stand.

Franz Gräflinger

NÜRNBERG Die Oper befindet sich auch hier, wie ja in den meisten Städten, im Zeichen des Niederganges, trotzdem das Theater mit dem Beginn der laufenden Spielzeit in städtische Verwaltung übergegangen ist. Anfangs ließ sich alles gut an. Eine sorgfältig vorbereitete „Thannhäuser“-Aufführung, einige sehr sauber und elegant gebrachte ältere Spielopern, insbesondere ein sehr reizvoller Einakterabend mit Mozarts „Schauspieldirektor“, „Fortunios Lied“ von Offenbach, und Waldemar Wendlands feinkomischem „Klugen Felleisen“ ließen Gutes erhoffen. Aber rasch mußte man erkennen, daß der neue •Intendant, Willy Stuhlfeld, in Unkenntnis der Verhältnisse sich bei der Zusammenstellung des Opernensembles vergriffen hatte. Es fehlen uns die ersten Kräfte, wie wir sie sonst gewöhnt waren und für die geräumige Bühne und das schlechtakustische, schallfressende Haus benötigen. Trotzdem alle Fächer zwei- bis vierfach besetzt sind, fehlt uns eine gute jugendlich dramatische Sängerin, eine erste Koloratursängerin, ein erster Heldenbariton, ein erster jugendlicher Alt; der Heldenbaß und der lyrische Bariton erreichen ebenfalls nicht ihre Vorgänger; den ersten Heldentenor, •Kammersänger Bolz, teilen wir mit anderen Bühnen, er ist nur auf kurze Gastspiele hier anwesend. Die Folge davon ist, daß die meisten Vorstellungen nur stofflich interessieren, nicht aber durch die Güte der Wiedergabe zu fesseln vermögen und nach ganz wenigen Wiederholungen vom Spielplan wieder abgesetzt werden müssen. Dadurch wurde die gute Absicht der Intendanz, den Spielplan zu verlangsamen und zu veredeln, zuschanden, vielmehr bekommen wir allmählich eine reißende Schnelligkeit im Wechsel der Stücke, die lawinenartig zunimmt, da in gleichem Maße die Sorgfalt der Einstudierung zurückgehen muß und dadurch die Wiedergabe immer weniger erfreulich wird. Ein Glück, daß die Spielzeit bald zu Ende ist, denn abgesehen von den künstlerischen Eindrücken, drohen die meist beschäftigten Solisten, insbesondere aber das Orchester und der Chor allmählich den Strapazen dieser Hetzjagd zu erliegen. — Schlimm steht es auch mit Erstaufführungen zeitgenössischer Werke. Sonst hatten wir in jeder Spielzeit wenigstens eine oder zwei der hervorragendsten Neuerscheinungen auf unserer Bühne zu begrüßen. Heuer bekamen wir lediglich „Sonnenflammen“ von Siegfried Wagner, in einer bis auf •Riedels in Spiel und Gesang glänzenden „Gomella“ ziemlich mäßigen Aufführung zu hören. Das textlich und musikalisch geschmackvoll gearbeitete, aber nicht sehr originelle, vor allem undramatische Stück wurde mit einem Achtungserfolg abgelehnt und verschwand nach zwei Aufführungen in der Versenkung. Seit nun gar noch der sehr tüchtige, hochbegabte erste Kapellmeister •Robert Heger am 1. Januar Nürnberg verließ, um an Heß' Stelle an die Nationaloper nach München überzusiedeln, scheint jede Unternehmungslust eingeschlafen zu sein. Denn die Aufführung der Oper „Der heilige Morgen“ von Horst Platen, eines kinohaften Schauerdramas, dessen Musik etwa zwischen d'Albert und Kienzl hin- und herpendelt, können wir beim besten Willen nicht als künstlerische Tat buchen. Nur im Operettenbetrieb herrscht reges Leben, dort jagt eine „Neuheit“ die andere und bemüht sich erfolgreich, den künstlerischen Tiefstand des Vorhergegangenen noch zu unterbieten. Außerdem hört man noch immer zahlreiche Solisten- und Dirigentengastspiele auf Anstellung. Möge es der Intendanz gelingen, die kommende Spielzeit auf die Höhe zu bringen, die einer Großstadt wie Nürnberg würdig ist.

Constantin Brunck

KONZERT

BARMEN-ELBERFELD Die Konzert-Gesellschaft machte uns mit einigen wertvollen zeitgenössischen Werken bekannt. Die Sinfonie F-Dur von Goetz, im Geiste J. Brahms' verfaßt, birgt eine Fülle musikalischer Schönheiten. Mehr Stimmungsmalerei als Gestaltungskraft zeigen die 4 Gesänge aus den indischen Dichtungen von Tagore für Altsolo, Chor und Orchester. Voll zartester Empfindung sind einige Lieder desselben Meisters Onegin, die von •Sigrid Onegin trefflich zu Gehör gebracht wurden: „Maimorgen“, „Ave Maria“, „Mein Herz“. In Werken von Bach und Buxtehude lernten wir den neuen Organisten der Wupperfelder Kirche, •G. Deetjen, als hervorragenden Orgelspieler kennen. Aus Anlaß der Wiederkehr des 150. Geburtstages Beethovens wurde unseres großen Klassikers allseitig gedacht. •K. Friedberg spielte das C-Moll-Klavierkonzert, das Städt. Orchester die Eroika- und Leonoren-Ouvertüre, die 5. Sinfonie u. dgl. mehr. Beethovensche Quartette hörten wir in ausgeglichenem Zusammenspiel durch das •Barmer Streichquartett (Siewert und Genossen), Sonaten von •H. Inderau, Sonaten für Geige und Klavier von •K. Flesch und •E. Saatweber-Schlieper. •Anna Kaempfert, von •E. Saatweber-Schlieper am Flügel feinsinnig begleitet, sang Beethoven-Lieder: „Ehre Gottes“, „Wachtelschlag“, „Bußlied“. Gefühlstief und technisch vollendet spielte •Elly Ney die F-Moll-Sonate von Brahms, die B-Moll-Sonate von Chopin u. dgl. mehr. Meisterhaft spielte •W. Kriege Konzerte von Nardini, Mozart, Dvorak. Erfolgreiche Liederabende gaben: •A. Stronk-Kappel (Wolf, Strauß, Schubert, Brahms), •M. Kahler und •Schülerinnen (Schumann, Brahms). Gut dargeboten wurden Werke von Beethoven (Sextett op. 71, Serenade op. 25) auf einem volkstümlichen Abende der Siewertschen Musikschule. Neben dem Volkslied pflegt der •Barmer Sängerchor (Dirigent M. Neumann) mit hübschem Erfolg das Kunstlied (Chöre von Hegar u. a.). Zu Ehren Beethovens führte die •Konzertgesellschaft die 9. Sinfonie mit bestem Erfolg auf. •J. Pembaur spielte in bekannter Meisterschaft das Es-Dur-Klavierkonzert und verschiedene Sonaten. Mit dem Violinkonzert op. 61 bot •Max Strub (Köln) eine hervorragende Leistung. Ein von •Th. Hausmann geleitetes Konzert war Schumann, Schubert gewidmet. Eigene Werke (Präludium, Scherzo, Elegie) führte neben der „Eroika“ •Max Anton (Osnabrück) auf, ohne daß sich ein voller Erfolg eingestellt hätte. Allseitige Zustimmung fand Mendelssohns „Paulus“ durch den neuen Oratorienchor, geleitet von •Karl Schmidt, der dank einer seltenen musikalischen Begabung und eines ebenso ernstlichen Strebens zu den höchsten Hoffnungen berechtigt. Auf gute Erfolge blickt das •Wuppertaler Streichquartett (Bornemann und Genossen) im Vortrag des Klavierquintetts von Brahms op. 26 und des Streichquartetts op. 96 von Dvorak. Durch die •Gesellschaft für Kammermusik wurden wir mit einer neuen Sonate Fis-Moll für Klavier und Geige von H. Herwig bekannt, der hiermit einen ebenso schönen Erfolg hatte, wie H. Unger mit einer Reihe von Liedern. Besonders erwähnenswert ist ein Liederabend von •Grete Korten, deren schöne Stimmittel trefflich geschult sind, sodaß man sie bald zu unsern ersten Sopranistinnen zählen wird. Die Lieder ihres Vaters, aus der Schule Schubert, Schumann, Wolf hervorgegangen, fanden durch sie eine vorzügliche Vertreterin. Namentlich die heiteren Lieder, hübsch in Melodie und Klavierbegleitung getroffen, verdienen allgemeine Ver-

breitung: „Die Elfe“, „Waldmädchen“, „Der Dichter und sein Verehrer“. Unter sonstigen Liederabenden sind hervorzuheben diejenigen von •S. Onegin (Schubert), •Raatz. Brockmann (Schumann, Loewe), •H. Jadlowker (Strauß, Beethoven), •A. Löltgen (Brahms, Wolf, Strauß). Nachhaltigen Eindruck hatten die Klavierkonzerte von •J. Pembaur (Beethoven), •K. Friedberg (Schumann, Brahms), •S. Bergdolt (Bach, Schumann), •K. Hanisch (Schubert, Weber).

Auf einem Orgelkonzert des einheimischen, tüchtigen Organisten •A. Gecke sang das •Leipziger Soloquartett für Kirchengesang stimmungsvoll Lieder und Gesänge aus dem 12.—18. Jahrhundert. Die größeren Männergesangvereine traten fast alle vor die Öffentlichkeit mit gelungenen Darbietungen des volkstümlichen und Kunstliedes.

Der Zitherverein •„Harmonie“ (Dirigent Robert Wolf) trägt planmäßig volkstümliche Kunst in weiteste Kreise, indem er klangvolle Originalkompositionen für Zither allein und für Zither im Zusammenspiel mit andern Instrumenten (Geige, Cello) kunstgemäß darbietet. Auf seinem letzten Konzert trat der Quartett-Verein Unterbarmen auf (Dirig. W. Haach), der eine Reihe Lieder in selten schöner Vollendung zu Gehör brachte. H. Oehlerking

KARLSBAD Allerorts gab es Beethoven-Feiern. Auch das Karlsbader Kurorchester ließ es sich nicht entgehen, einen Zyklus der Beethovenschen Sinfonien einschließlich der „Neunten“ aufzutischen. Dieser Zyklus bildete den Glanzpunkt der Wintersaison. •Musikdirektor Manzer, dessen Ruf als Beethoven-Dirigent auch außerhalb des Wirkungskreises anerkannt und durch das internationale Kurpublikum weitergetragen wird, bot stilreine Wiedergaben. — Zwei Uraufführungen, ein rhythmisch scharf gegossenes und im Satzbaue interessant aufgebautes Streichquartett von •Theo Schablaß und eine in der Melodik edel empfundene Sonate für Violine von •Camillo Feller, fanden warme Aufnahme. Solistisch ließen sich hören der famose Pianist •Josef Schwarz, der ausgezeichnete Geiger •Marteau, •Gertrude Förstel, der Prager Bariton •Max Klein mit •Alex. v. Zemlinsky, der Bassist der Wiener Staatsoper •Rich. Mayr und die aus französischer Schule hervorgegangene hochwertig einzuschätzende Sopranistin •Emmy Avramidés. — Der neu gegründete Kammermusikverein (die Höchstzahl der aufzunehmenden Mitglieder, 400 Köpfe, wurde innerhalb einiger Tage erreicht) trat erfolgreich mit Streichquartetten in die Öffentlichkeit. M. Kaufmann

LINZ A.D. Das •Fitzner-Quartett brachte als Neuheit das Scherzo aus op. 1 von dem Dänen Nielsen. Für eine würdige B e e t h o v e n - G e d e n k f e i e r sorgte die erstrangige •Konzertdirektion Kollitsch, die in idealer Weise keine Kosten und Mühen scheute. Sie lud die •Bläservereinigung der Wiener Staatsoper zu Gast. Mit der F-Dur-Sonate op. 17 für Klavier und Horn wurde begonnen. •Prof. Stiegler und der als Komponist geschätzte •Franz Schmidt vermittelten das Jugendwerk in feinkultivierter Art. In verklärter Schönheit erstand Mozarts Es-Dur-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Es war eine Klangpoeterei, was die Künstler •Schmidt, •Wunderer, •Berends, •Stiegler und •Strobl boten. Das Programm wurde durch das B-Dur-Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell und das Es-Dur-Quintett op. 16 von Beethoven ergänzt. Zweimal erschien das •Rosé-Quartett, das in idealer Wiedergabe op. 18 Nr. 1, 2, 4, op. 95 (F-Moll), op. 127 (Es-Dur) und op. 135 zu Gehör brachte.

Im Landesbildungsausschuß für Oberösterreich, Leiter •Prof. Neumayer, trat als Sprecher •Dr. Gläser auf, der mit markanten Worten in die Ideenwelt Beethovens einführte. Die Mondschein-Sonate, die Violinsonate op. 12 Nr. 1, Lieder, u. a. auch die „schottischen“, wurden vorgeführt. Emsige Arbeit leistete der Verband zur Förderung der Volksbildung in Oberösterreich. Die Seele der Veranstaltungen ist •Dr. Gärtner. Was werden wir verarmtes, versklavtes Volk, dem die Sieger fast alles genommen haben, das in beispiellosem Zusammenbruch alles: Freiheit, Ansehen, Reichtum, Wohlstand, Gesundheit, vielleicht sogar den Mut verloren hat; was werden wir Elendsvolk einander noch vorzusetzen haben? — Und doch! E i n e n reichen Schatz haben wir noch: a l l e u n s e r e g e i s t i g e n S c h ö p f u n g e n, vor allem u n s e r e K u n s t hat man uns nicht nehmen können. Was in unserer Heimat gewachsen und geworden, kam zum Erklingen: Stelzhamers „Hoamatg'sang“ in der Vertonung Schnopfhagens (vom rührigen M.-G.-V. unter der Leitung des wenige Monate später ins Jenseits abberufenen •Ebermann); bayrische Volkslieder (mit zwei Violinen und Gitarrebegleitung): „Innviertler Ländler“ (das Stimmenmaterial war dem Museum entnommen). Derselbe Verband feierte Kamillo Horns „Sechziger“ durch Vornahme der Fantasie für Violine und Klavier; außerdem gab es Ausschnitte aus Mac Dowells „Seestücken“, das C-Moll-Trio von Eduard Schütt, eine K l a v i e r s o n a t e (Uraufführung) von Otto R i p p l, Mendelssohns Klaviertrio D-Moll Nr. 1, Brahms 1. Violinsonate und Tschaikowskys Klaviertrio (Nikolai Rubinstein „geweiht“). Zur Beethoven-Feier wurde der Männerchor „Die Vesper“ (Sängerbund „Frohsinn“), Lieder (•Frl. Müller) und das Klavierquartett (Bearbeitung des Quintettes für Pianoforte „mit vier blasenden Instrumenten“) gewählt. Als feinsinnige Kammermusiker wirkten mit der künstlerisch feinempfindsame Pianist •Steiner, der jugendliche famose Geiger •Friedrich (ein Schüler A. v. d. Hoyas), der talentierte Cellist •Hochleitner.

Aus dem Vokalkonzert des •„Sängerbund Frohsinn“ — ein gediegener, qualitativ und quantitativ führender Chorkörper — seien hervorgehoben „Wanderers Nachtlied“ von Schubert, Bruckners selten gehörtes „Herbstlied“ (Männerchor mit zwei Sopransolis und Klavier), „Liebe“ von Rich. Strauß, Hugo Wolfs „Aufblick“ und „Der Gottesträumer“, ein interessantes Opus des heimischen Talentes Hans Davids. •Göllerich und •Keldorfer teilten sich in den Dirigentenerfolg.

Einen merklichen Aufstieg hat der •„Arbeiter-Sängerbund“ unter seinem neuen Chormeister •Franz Wolf zu verzeichnen. Auch der •Linzer M.-G.-V. hat eine neue Kraft in •Prof. Bernauer gewonnen, der sich mit einer Eigenkomposition „Hymne an das Meer“ nicht unvorteilhaft einführte. Etwas vergilbt wirkte Händels „Acis und Galatea“, dazu war infolge der kostspieligen Proben der Orchesterpart wenig ausgefeilt. Nach 45 Jahren — man erschrecke nicht! — war wieder Mendelssohns „Elias“ zu hören. Gewisse „konservative“ Herrschaften haben sich anläßlich einiger Randbemerkungen, die sich auf „Musik-Rückstände“ bezogen, wohl unnütz aufgeregt; das Gegenteil meiner Behauptungen konnte man nicht beweisen: daß bis heute bei uns von Kaun, Sekles, den Wienern Schmidl, Bittner, Prohaska noch keine Note öffentlich erklungen, daß von Reger außer Liedern und einer Violinsonate bei uns noch nichts zu hören war, daß Georg Schumann, Bleyle, Graener, Niemann (um nur einige Modernere anzuführen) nie auf einem Programm standen, daß z. B. die Namen Mahler, Weingartner im Werkeverzeichnis des Musikvereines fehlen, daß, um auch von einem älteren Meister zu sprechen, Bachs H-Moll-Messe noch nie in Linz erklungen ist. Freilich Liszt und Bruckner werden dafür eifrig gepflegt. Den „Elias“ vermittelte der christl. deutsche G.-V. (Leiter •Wolfsgruber). Die Chöre klangen leucht-tragkräftig, technisch ausgefeilt. Die Solisten standen auf achtbarer Höhe.

Der unermüdlichen •Konzertdirektion Kollitsch verdankten wir eine entzückende Veranstaltung, „Lieder für große und kleine Kinder“. Die einfachen, bald er-

greifenden, bald launigen Weisen Viktor Keldorfers wurden von 100 Knaben und Mädchen sangbegeistert vorgetragen, dazu waren die Wiener Konzertsängerinnen •Frl. Rutschka, die einen seelenvollen, prachtfarbigen und vorzüglich geschulten Mezzosopran besitzt, und •Frl. Schwoiser, deren heitere, neckische Liedln besonders gut liegen, mit dem Komponisten am Flügel mit am Werk. Einen stürmischen Erfolg errang •Berta Kiurina, die auch eine Reihe von Liedern des Klagenfurter Musikdirektors Karl Frodl — durchaus achtbare, wirksame und gediegene Arbeiten — aus der Taufe hob. Starken Zulauf fand •Fischer-Niemann (Wiener Staatsoper), der glänzend disponiert, einige Lieder wiederholen mußte. •Otto Berger erwies sich als noch nicht vollreifer Sänger. Der „Ring" veranstaltete einen Kompositionsabend „Karl Rausch!". Nebst einer Violinsonate (von •Alois Weißgärber technisch virtuos mit dem Autor am Flügel gespielt), eine flüssige, einheitliche, klangschöne Komposition, gab es eine Reihe von Liedern, die von intimer Naturlyrik durchsetzt sind. •Fr. Grüll-Huber war eine tadellose Ausschöpferin des Inhaltes.

Klaviervirtuosen finden sonderbarerweise hier wenig Anklang, das mußte auch •Fr. Gisela Göllerich erfahren, die übrigens diesmal nicht sonderlich inspiriert war. Während sich für Meister Busch, den Kollitsch zum erstenmal nach Linz bringen wollte, kaum ein paar Dutzend Leute interessierten, konnte •Burmester, der außer älteren Tonstücken auch Beethovens Kreutzer-Sonate „bearbeitete", vor überfülltem Saal spielen. Der Musikverein gab statt zwei Orchesterkonzerten (der hohen Kosten wegen) einen Sonatenabend, in welchem besonders •Fr. Erdmann-Paszthory durch ihren edel-warmen Ton gefiel, und einen Lieder- und Arienabend, den das •Ehepaar Zieglmayr bestritt. Im letzten Konzert wurden Beethovens Pastoralsinfonie und die im landschaftlichen Gegensatz stehende „Dritte" von Bruckner vorgeführt. Das Orchester, zwar nicht bei allen Pulten vollkommen sattelfest, spielte unter der Leitung •Göllerichs recht sauber.

Als Ereignis steht uns ein Strauß-Musikfest mit dem Komponisten und den Wiener Philharmonikern, die zum erstenmal nach Linz kommen, bevor. Franz Gräflinger

MÜNCHEN An Konzertveranstaltungen war in den beiden letzten Monaten kein Mangel. Täglich fanden mehrere Aufführungen größeren und kleineren Stiles statt. Es gab gute und schlechte Liederabende, Klavierabende, Morgenaufführungen, Sinfoniekonzerte, Kammermusikaufführungen, alte Musik, neue Musik, kurz alle Gebiete waren reichhaltig und in jener Menge vertreten, wie das nun heutzutage in jeder großen Stadt Mode geworden ist. Trotz dieses Reichtumes war die Ausbeute jedoch sehr gering. Man kann getrost behaupten, daß vier Fünftel aller Veranstaltungen überflüssig gewesen sind. Von den Konzerten großen Stiles sind zu erwähnen diejenigen der musikalischen Akademie unter •Bruno Walter und die •Hausegger-Konzerte, welche wertvolle Eindrücke schufen. Hier wie dort wirken trotz aller Unterschiedlichkeit ihrer Kunstauffassung Meister, die mit Eindringlichkeit das Evangelium verkünden. Der Zudrang zu diesen Festen, die gleichermaßen die Werke unserer Heroen wie die Schöpfungen der modernen Tonkunst berücksichtigen, ist denn auch stets ein gewaltiger, zugleich ein erfreulicher Beweis dafür, wie groß die Sehnsucht der kunstliebenden Kreise nach wahrhaft bedeutender Musik ist. Daß dagegen das kunstsinnige Publikum, durch viele Enttäuschungen mißtrauisch geworden, größtenteils Veranstaltungen ferne bleibt, die zwar als musikalischer Fortschritt angepriesen, in Wirklichkeit nichts weiter bedeuten als groben Unfug, das gerade darf als das sicherste Zeichen für den urgesunden musikalischen Sinn unseres Volkes gedeutet werden. Sehr beklagt wurde, daß der Leipziger Thomaskantor Straube einer Einladung der musikalischen Akademie während der Abwesenheit Walters die Matthäuspassion zu leiten eine Folge nicht geben konnte. Allgemein hatte man sich auf das „Gastspiel" des berühmten Bachinterpreten gefreut. Die willensstarke Leitung seines jetzigen Vorsitzenden, des •Barons von Waltershausen, drückt nun auch dem Münchener Tonkünstler-Vereine ihren Stempel auf; aus ihrer bisherigen Lethargie ist die genannte Körperschaft zu einem neuen Leben erwacht, das nach den bisher gebotenen Leistungen sowohl für die zahlreichen Mitglieder wie für die Kunstfreunde im allgemeinen äußerst nutzbringend zu werden verspricht. Unter den Liedersängern hatte •A. Oestvig sich des größten Beifalls zu erfreuen, der ausgezeichnete Künstler konnte rasch hintereinander mehrere ausverkaufte Abende absolvieren, ein Ereignis, das in München zu den Seltenheiten gehört. Aber auch andere Vertreter des Bel canto, darunter die •Onegin, •Emmy Leisner, der seriöse Baß der Wiener Staatsoper •R. Maier, wurden sehr gefeiert. Von den Instrumentalkünstlern seien •Friedberg, •Burmester genannt. Ihnen allen wurden rauschende Huldigungen dargebracht, wenn es auch bei den beliebten Größen des Gesanges stürmischer zuging: vorzüglich, ja vollendet Klavier oder Violine zu spielen, gilt heute eben als etwas Selbstverständliches, fast als etwas Alltägliches, wogegen die Kunst des Gesanges stets als Wunder bestaunt wird. Ob es mit dieser Anschauung seine Richtigkeit hat? Ich glaube kaum.

Prof. Heinrich Schwartz

M.-GLADBACH Die zweite Winterhälfte im hiesigen Konzertleben stand hinter dem ersten Halbjahr nicht zurück, im Gegenteil konnte außer den regelmäßigen Abonnementskonzerten auch eine Reihe von Sonderkonzerten stattfinden, denen ein überaus großes Interesse und fast durchweg ein ausverkaufter Saal beschieden war. In den Cäcilia- und Sinfoniekonzerten (Leitung: •Musikdirektor Hans Gelbke) kamen zur Aufführung: Beethovens „Missa solemnis" mit den Solisten Kammersängerin •Anna Kämpfert (Frankfurt), •Ilse Möller-Gerlach (Bonn), •Fritz Kraus, von der Kölner Oper, und Kammersänger •Prof. Fischer (Berlin), sowie Schrekers Vorspiel zu einem Drama, Strauß' Heldenleben, mit dem auf 95 Mitwirkende verstärkten Städt. Orchester, außerdem Emil Bohnkes Orchestervariationen (Manuskript), Brahms' F-Dur-Sinfonie, Hubers Böcklin-Sinfonie, Tschaikowskys „Vierte" und Mozarts G-Moll-Sinfonie, Brahms' Haydn-Variationen, Bleyles Violinkonzert (•Prof. Havemann, Berlin), Bruchteile aus der Oper „Die Rose vom Liebesgarten" von Pfitzner (Solistin •Sofie Wolf, von der Kölner Oper), Liszts A-Dur-Klavierkonzert (•Dr. Georgii, Köln), Webers Konzertstück (•Heinz Eccarius, von hier), Hermann Ungers Ländliche Szene für Orchester u. a. Sämtliche Konzerte wurden als Volksaufführungen mit derselben Besetzung wiederholt, ein Klavierabend von •Edwin Fischer, ein Liederabend des Münchener Kammersängers •Bender, ein Kammermusikabend des •Klingler-Streichquartetts, sowie ein Jubiläumskonzert des Städt. Konservatoriums mit dem Städt. Orchester verdienen außer kleineren Aufführungen noch Erwähnung, ebenso ein Beethoven-Vortrag •Paul Bekkers (Frankfurt) und ein Vortrag über Expressionismus von •Dr. Bagier (Wiesbaden) mit seiner Gattin als Interpretin von Mahler-, Schreker-, Schönberg-Liedern.

NÜRNBERG Der Musikbetrieb im Konzertsaal ließ nichts zu wünschen übrig; das Angebot an Musik übersteigt den Bedarf um ein Vielfaches. Der früher nur in den großen Musikzentren übliche Unfug, daß alle möglichen Anfänger und Viertelskünstler, nur um Kritiken zu bekommen, Konzerte geben (nach denen niemand ein Verlangen hat und zu denen deshalb Freikarten in Menge verschenkt werden,

da sonst niemand als Zuhörer anwesend wäre), nimmt allmählich auch bei uns in bedauerlicher Weise überhand und droht, die Konzerte der guten Künstler schwer zu schädigen. Es wird Aufgabe der Kritik sein, durch schonungslose Ablehnung aller Minderwertigkeiten dieses Übermaß einzudämmen und den Tüchtigen die Bahn frei zu machen. An guten Darbietungen ist ja glücklicherweise vorläufig noch kein Mangel. — Das „große Ereignis" der Spielzeit war natürlicherweise die „Beethovenwoche". Außer einer glänzenden Wiedergabe der neun Sinfonien unter abwechselnder Leitung von •Rob. Heger und •Aug. Scharrer, unter denen die prachtvolle Aufführung der „Neunten" (unter Scharrer, mit dem „Lehrergesangverein") einen denkwürdigen Höhepunkt darstellte, hörte man das „Es-Dur-Konzert" und einige Sonaten von •Elly Ney-Hochstraaten, das „Violinkonzert" von •Seby Horvath (Nürnberg), die Quartette op. 18 Nr. 6 und op. 59 Nr. 1 vom •Horvath-Quartett, dazu Lieder von •Frau Färber-Strasser (München). Der künstlerische wie der wirtschaftliche Erfolg für das schwer um seine Existenz ringende „Philharmonische Orchester" war bedeutend. Eine Beethoven-Feier für sich gesondert beging der „Verein für klassischen Chorgesang" durch die Aufführung der „Missa solemnis", die jedoch dadurch Einbuße erlitt, daß Herr •Dorner kein Orchesterdirigent ist, ihm auch die monumentale Gestaltungskraft und dem Chor die stimmliche Frische fehlt, um das „Gloria" und „Credo" in ihrer ganzen Größe erstehen zu lassen. Besser gelangen die mehr lyrischen Schlußsätze. — An sonstigen bemerkenswerten Chorkonzerten sind zu verzeichnen: die alljährliche österliche Aufführung der „Matthäus-Passion" durch den klassischen Chorgesangverein mit der glänzenden, fast zu virtuosen Wiedergabe des „Evangelisten" durch •Paul Bauer (Berlin) und eine musikalisch und gesanglich hervorragende Aufführung von „Fausts Verdammung" von Berlioz durch den „Lehrergesangverein", bei der insbesondere der „Mephisto" des Bassisten •Wilhelm Rabot (von der Staatsoper in Hannover) durch prächtige stimmliche Mittel und hervorragende Charakterisierungskunst Aufsehen erregte. Der „Neue Chorverein" unter •Anton Hardörfer bot diesmal außer seinen bekannten meisterlichen Aufführungen alter A-cappella-Musik auch eine — freilich nicht in allen Teilen gleichmäßig gelungene — Wiedergabe von Händels reizvollem, hier noch unbekannt gewesenem „Schäferspiel: Acis und Galatea". Neu gegründet wurde der „Knabenchor von St. Lorenz", der sich mit kirchlichen A-cappella-Gesängen (wobei der Dirigent, Organist •W. Körner, Bachs große Fantasie und Fuge G-Moll meisterhaft zu Gehör brachte) in einem eigenen Konzert vorteilhaft einführte, und der „Nürnberger Madrigalchor" unter Leitung von •Otto Döbereiner, der altdeutsche und italienische Madrigalisten und in einem Kirchenkonzert Heinrich Schütz' „Sieben Worte des Erlösers am Kreuz" trefflich zu Gehör brachte. — Auch an Orchesterkonzerten gab es mehr als genug. Das „Philharmonische Orchester" bot nicht weniger als vierzig Zykluskonzerte und zwölf städtische „Volkssinfoniekonzerte" mit reich abwechselnden Vortragsfolgen, darunter einen Nürnberger Komponistenabend, der jedoch nichts aufwies, was über lokales Interesse hinausreichte. In einem der sechs Konzerte des „Philharmonischen Vereins", die unter abwechselnder Leitung von •Scharrer und •Heger von dem vereinigten Stadttheater- und philharmonischen Orchester ausgeführt werden, hörte man u. a. Eduard Erdmanns „erste Sinfonie", die auf dem vorjährigen Tonkünstlerfest in Weimar so starken Anklang fand, hier aber nur einen Sensations- und Achtungserfolg hatte. Von auswärtigen Gastdirigenten lenkte •Dr. Maurer (vom Staatstheater in Weimar) mit einer prächtigen Wiedergabe der Brucknerschen „Es-Dur-Sinfonie" die Aufmerksamkeit auf sich, während •Peter Raabe (Aachen) mit einer leidenschaftlich durchglühten, wundervoll plastischen Aufführung der C-Moll-Sinfonie von Brahms, •Fritz Busch (Stuttgart) mit Bruckners „Achter" und dem „Meistersinger-Vorspiel" wahre Stürme der Begeisterung wachrief. — Unter den zahllosen Solistenkonzerten erregte die prachtvolle, hervorragend durchgebildete Altstimme und hohe Vortragskunst der Holländerin •Zeegers de Beyl berechtigte Sensation. Stürmischen Erfolg hatten auch •Gretel Stückgold (München) und •Paul Bender (München) mit eigenen Liederabenden, während •Emmi Leisner bei aller Feinheit ihrer Gestaltungskunst etwas kühl ließ und •Walther Kirchhoff zwar durch prachtvolles Stimmaterial imponierte, aber durch Mangel an Gesangskultur enttäuschte. — Auf instrumentalem Gebiet konnte das neugegründete „Nürnberger Streichquartett" der Herren •Horvath, •Kaspar, •Daucher und •Kühne mit stimmungsvollen, technisch hochstehenden Aufführungen von Quartetten von Beethoven, Haydn und anderen sich verheißungsvoll einführen. Von auswärtigen Kammermusikvereinigungen errangen das •„Schnabel-Trio" (Berlin), das •Busch-Quartett (Berlin), das verstärkte •Wendling-Quartett (Stuttgart) und das ebenfalls zum Quintett erweiterte •Klingler-Quartett (Berlin) starke künstlerische und äußere Erfolge. Wenn ich dann noch die eindrucksreichen Geigenkonzerte von •Hedwig Faßbänder (Zürich), •Lina Daimer (Wien) und •Josef Färber (München) und einem Klavierabend von •Frieda Kwast-Hodapp anführe, dürften die bemerkenswerten künstlerischen Ereignisse erschöpft sein. Das was uns völlig fehlt, ist eine einigermaßen zielbewußte Pflege der zeitgenössischen Musik. Außer der Erdmann-Sinfonie hörte man an neueren hier noch unbekannten Werken lediglich eine sehr reizvolle, frisch und phantasievoll gestaltete „Ouvertüre zu einem Lustspiel" von Paul Scheinpflug, sowie eine Anzahl Lieder von Trunk, Wetz, Gräner und anderen. Eine für unsere konzertierende Künstler beschämend geringe Ausbeute.

Constantin Brunck

* * *

DRESDEN Von diesem Jahre ab soll ständig im Frühjahr in Dresden eine Reihe besonders herausgehobener musikalischer Veranstaltungen unter der Bezeichnung „Dresdner Musikwoche" stattfinden. Der Gedanke, Dresdens großen Ruf als Musikstadt zur Hebung des Fremdenverkehrs auszunützen, ist nicht schlecht. In Zukunft wird man aber bei der Aufstellung des Programmes glücklicher sein müssen, als es beim diesjährigen ersten Male der Fall war, wenn man den genannten Zweck erreichen will. Es dürfen nicht, wie diesmal, Werke erklingen, die man heute selbst in kleinen Städten aufführt, wie Beethovens „Neunte" oder Bachs „Matthäus-Passion", deretwegen also Auswärtige nicht erst Reisen nach Dresden nötig haben. Auch die Mahlersche „Achte" wurde, ehe man sie im vorigen Herbst in Dresden aufführte, bereits seit zehn Jahren in allen deutschen Musikzentren vorgeführt, so daß die Musikfreunde außerhalb Dresdens sie schon längst kennen. Verwunderlich blieb auch, daß sich die beteiligten größeren Musikvereinigungen nicht etwa, wie es tunlich gewesen wäre, im Programm gegenseitig ergänzten, sondern vielmehr das gleiche Werk in Konkurrenzaufführungen boten. Die „Matthäus-Passion" gab es mit den zugänglichen Hauptproben, von zwei Chören gesungen, in mehr als drei Aufführungen. In der Kreuzkirche singt am Karfreitag der Bach-Verein stets dieses Bach-Werk. Da hätte die Dresdner Singakademie schon ein anderes wählen können. Das zeitliche Zusammenfallen der Musikwoche mit den Karwochen-Aufführungen legte entschieden Verpflichtungen auf. Auch der Bach-Verein hätte schließlich in diesem Jahre einmal zur Abwechs-

lung die große H-Moll-Messe seines Meisters einstudieren können, die vor Jahrzehnten immer die Matthäus-Passion ablöste. Besondere Mühen hatte sich auch die Staatsoper wegen der Musikwoche nicht gemacht, ja die einzige anberaumte Neueinstudierung: „Idomeneus", von Mozart sogar, wie es heißt wegen des eigenwilligen Verhaltens eines Sängers wieder abgesetzt. Nun besitzen ja natürlich die alltäglichen Opernvorstellungen der Dresdner Staatsoper an sich schon wegen ihres vornehmen Ranges für ein auswärtiges Publikum Anziehungskraft genug, und „Parsifal", der „Ring des Nibelungen", „Figaro", „Rosenkavalier" usw. geben in Dresdner Besetzung einer Musikwoche einen würdigen Ton. Trotzdem sollte man bei solchen Gelegenheiten nicht versäumen, Werke einzustudieren, die man in Sachsen noch nicht kennt — ein sächsisches Publikum kommt doch für eine Dresdner Musikwoche in erster Linie in Frage — und die man schon längst von der Staatsoper erwartet, z. B. „Palestrina" von Pfitzner. — An die Vorbereitungen der nun einmal für die Woche gewählten Werke war man allerseits mit großem Eifer gegangen. Die aus ganz Deutschland verpflichteten ersten Solokräfte waren mit sichtlicher Lust und großem Erfolg um das Gelingen bemüht. Die großen Chorvereinigungen und das viel beanspruchte ♦Philharmonische Orchester, die Dirigenten ♦Kurt Striegler und ♦Edwin Lindner, in der Oper ♦Kutschbach und ♦Reiner, sahen ihre Mühen ebenfalls bestens belohnt. Neu war die Verwendung des Monumentalbaues der Frauenkirche für die sinfonischen Konzerte, von den akustisch günstigen Plätzen die erhabene Wirkung entschieden steigernd. **Dr. Kurt Kreiser**

Besprechungen

Bruckners „Te Deum", Studie und Führer dazu, von P. Griesbacher. Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, Köln, Wien, Rom.

Derselbe, „Bruckners Te Deum, Führer," gleicher Verlag.

Das erste, ziemlich umfangreiche Buch ist mit hoher Begeisterung und größtem Fleiße geschrieben; es analysiert dieses stärkste geistliche Werk Bruckners nach allen Richtungen. Wie sehr gleichwohl jede noch so sorgfältige Analyse hinter ihrem Original zurücksteht, mag aus dem Umstande erhellen, daß ich zum Beispiel trotz sieben- oder achtmaliger Erwähnung der Stelle „in te dominum speravi", jedesmal mit einläßlichen Notenbeispielen, gerade jene Noten, die mich an dem ganzen Tedeum stets weitaus am meisten gefesselt und ergriffen haben, nicht finden konnte. Ich meine die unmittelbar folgende zweimalige Wiederholung des „in te" mit dem unbeschreiblich rührenden Halbton-Melisma auf „te" — gerade jene Stelle, die Riemann im zweiten Band seiner Großen Kompositionslehre so sehr in Harnisch setzte. Bei einem stark inhaltvollen Werke ist eben jede Analyse ein Tropfen auf einen heißen Stein. Der Stein ist das Werk selbst. **Dr. Max Steinitzer**

Neue Musikbücher. Verlag E. P. Tal & Co., Leipzig u. Wien.

I. Paul Stefan: Neue Musik und Wien. Eine Arbeit, die in knappen, von wohlwollendem Urteile geleiteten Zügen einen vortrefflichen Überblick über Wiener zeitgenössisches Musikschaffen gibt und in Paul Stefan einen Autor von ungemein gründlicher Sachkenntnis, verbunden mit warmer Liebe für den behandelten Gegenstand besitzt. Mit rührender Hingabe spürt der namentlich als leidenschaftlicher Anwalt der Moderne bekannte Musikschriftsteller den innersten Triebkräften der jungen und jüngsten Wiener Musikergeneration nach und zeigt, aus welch heterogenen Elementen sich der als Ganzes geschlossene und in sich gefestigte Bau der Wiener Tonkunst zusammensetzt. Die Wiener Musiker sind zu beglückwünschen, daß ein Kenner von der Qualität Paul Stefans mit so beschwingten Gedanken ihr Lob verkündet.

II. Rudolf St. Hoffmann: Franz Schreker. Hoffmann, einer der ersten unter den führenden Kritikern Wiens, welche die Bedeutung Schrekers erkannt und seinen kühnen Aufstieg verfolgt haben, schildert uns den Werdegang des Dichterkomponisten bis zur Erringung des in seinen letzten Werken voll zum Durchbruch gelangten eigenen Stiles. Besonders gelungen ist dem Autor das scharfe Herausschälen von Schrekers Stilelementen: Symbolik, Mystik, Sexualität, Klang. Die lesenswerte Monographie besitzt als geistvoll sowie stark persönlich geschriebene Darstellung eines unserer markantesten Tondichterprofile einen besonderen Reiz, sowie inneren Wert und empfiehlt sich zu eingehender Lektüre jedem modern empfindenden Musiker.

III. Egon Wellesz: Arnold Schönberg. Obwohl die Anzahl der Artikel und Aufsätze, die über Arnold Schönberg veröffentlicht wurden, schon ins Ungemessene gestiegen ist, hat es bisher an einer zusammenfassenden Arbeit, welche Persönlchkeit und Schaffen dieser prominenten Führergestalt der musikalischen Moderne in auch für den Fernerstehenden verständlicher Weise darstellen würde, gefehlt. Univ.-Doz. Egon Wellesz, der selbst in entscheidenden Jahren Unterricht bei Arnold Schönberg genoß und in dessen geistiger Athmosphäre lebte, hat als erster diese schwierige Aufgabe unternommen und im großen und ganzen auch glücklich gelöst. Unter den behandelten Kapiteln: Weg, Lehre, Werk nimmt letzteres natürlich den breitesten Raum ein; es ist auch jenes, wo Wellesz mit Unterstützung zahlreicher — leider zum Lesen nicht immer gut reproduzierter — Notenbeispiele, selbst für die feinsten Subtilitäten der Schönbergschen Kunst noch eine Erklärung findet und ihre gesetzmäßigen Zusammenhänge beleuchtet. Die lebendig und farbig verfaßte Schrift dürfte allen, die zu diesem extremsten deutschen Musiker unserer Zeit in ein näheres Verhältnis treten wollen, willkommen sein. **Dr. H. R. Fleischmann**

Beethoven, Sonaten für Pianoforte. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz, Metronombezeichnung und vergleichender Textkritik von Theodor Steingräber. (Steingräber-Verlag, Leipzig.)

Die altbewährte Steingräbersche Ausgabe, die dem Musikliebhaber anläßlich des Beethovenjahrs im Neudruck vorgelegt wurde, vereinigt die Vorzüge einer kritischen Ausgabe für den praktischen Gebrauch mit denen des Urtextes, dessen Kenntnis für jeden, der sich als Forscher mit Beethoven beschäftigt, unerläßlich ist. Sie geht in allen strittigen Fällen, wo verschiedene abweichende Lesarten zur Entscheidung stehen, auf die Erstdrucke der Originalverleger bzw. auf die Handschriften zurück und bringt Klarheit darüber, ob die Änderungen und Zusätze von zeitgenössischen und späteren Herausgebern und Kritikern (Czerny, Nottebohm, Liszt, Bülow u. a.) berechtigt oder zu verwerfen sind. Während der Text die vom Herausgeber als maßgebend erachtete Lesart bringt, findet man in den zahlreichen Anmerkungen die Abweichungen. Sehr lesenswert ist auch das Vorwort (gleich den übrigen Erläuterungen in drei Sprachen abgefaßt: deutsch, französisch, englisch), in welchem an der Hand ausgeführter Beispiele nach den

Skizzenbüchern usw. unter Hinweis auf besondere Eigenheiten der Beethovenschen Schreibweise begründet wird, was den Bearbeiter im Einzelfalle zur Entscheidung für diese oder jene Version bestimmt hat. Wichtig sind für die moderne Interpretation die Fälle, wo Beethoven durch den geringen Umfang der Klaviere, auf die er während seiner früheren Periode angewiesen war, zu Beschränkungen gezwungen wurde. Diese nur aus Not entstandenen Fassungen zu ergänzen, d. h. die vom Autor eigentlich gewollte Form (die aus Parallelstellen hervorgeht) wiederherzustellen, kann nur im Interesse der Komposition liegen. Für den aber, der trotzdem (aus m. E. übertriebener Pietät) Bedenken haben sollte, solche Zutaten gelten zu lassen, sind außer den Konjekturen überall die Originallesarten mitgeteilt. Dieser Grundsatz ist auch sonst durchgeführt, wo in Einzelheiten Zweifel bestehen könnten. Die Phrasierung ist sinngemäß und vermeidet jede Überladung, die in sog. speziellen Phrasierungsausgaben häufig nur dazu dient, Leseschwierigkeiten anzuhäufen. Ein guter Fingersatz erhöht die pädagogische Brauchbarkeit der Ausgabe. Für die Ausführung der Verzierungen sind, wo nötig, die wissenswerten Anweisungen erteilt. Das bekannte große Steingräbersche Format und der dadurch ermöglichte übersichtliche Druck sind weitere nicht zu unterschätzende Vorzüge.

Dr. Hans Kleemann

Neuerscheinungen

Bosse, Gustav: „Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1921." Regensburg, 1921. Gustav Bosse Verlag.

Fetzer, Thusnelde: „Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins." Stuttgart, 1921. J. G. Cotta.

Flesch, Hans: „Geigenspiel." Wien, 1920. Ed. Straches Verlag.

Hellinghaus, Otto: „Beethoven. Seine Persönlichkeit in den Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen." Freiburg i. B., 1920. Herder & Co.

Krehl, Stephan: „Harmonielehre." 3 Bände. Berlin, 1921. Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Natorp, Paul: „Beethoven und wir." (Rede.) Marburg, 1920. Elwert Verlag.

Nef, Karl: „Geschichte der Sinfonie und Suite." Leipzig, 1921. Breitkopf & Härtel.

Notizen

Uraufführungen

„Die Kohlhaymerin", Oper von Julius Bittner (Staatsoper in Wien).

„Die schelmische Gräfin", Oper nach dem gleichnamigen Lustspiel Karl Immermanns von Ziegler-Strohecker (Stadttheater in Heidelberg).

„Wolferl", Singspiel von Ludwig Isling, Musik von Alois Pachernegg (Leoben).

„Die Hochzeit", tragische Oper in 3 Akten von Lovosky, Musik von F. Albert Köhler (Landestheater zu Schwarzburg).

„Es zog ein Bursch hinaus", Singspiel von Karl Engel und Ludwig Habit, Musik von Otto Böhme (Operettentheater Leipzig).

„Der Zaubergeiger", Märchen-Pantomime von Dr. Hans Grimm (National-Theater München). Klavierauszug bei Ferdinand Zierfuß, München.

„Der Sonnenstürmer", dramatisches Bühnenoratorium von Hans Stieber (Halle). Vier Abschnitte daraus. Das ganze Werk wird demnächst in Chemnitz zu Gehör kommen.

3 Lieder, „Erste Liebe" — „Tannhäuser" — „Trennung", für Bariton und Orchester, sowie ein „Phantastisches Scherzo nach Goethes Zauberlehrling" von Emil Mehlbeer (Stuttgart).

„Chorballade" (modernsten Stiles) von L. Janáček (Prag).

„Johannes der Täufer", Oratorium von Wilhelm Rudnick (Liegnitzer Volkschor).

„Franzesko Petrarka", Chorwerk von Friedrich Schuchardt (Musikverein zu Gotha).

„Acht Gedichte von Hans Ade" für Soli, Chor und Kammerorchester von Carl August Rau (Drittes Bückeburger Kammermusikkonzert).

„Winternacht", Melodram mit Orchester und Orgel von Edmund Meisel (Berlin).

„Rhapsodie" für Alt, Klavier und Streichquartett von Paul Gräner (Kammermusikabend des deutschen Nationaltheaters in Weimar).

„Japanische Lieder" von Grete von Zieritz (Berlin, 4. Kammermusikabend des Anbruch).

„Sextett", op. 18 von Fritz Lissauer (Berlin, 4. Kammermusikabend des Anbruch).

„Serenade" für Klarinette, Violine, Bratsche und Violoncello von Ernst Koenek (ebenda).

„Esther", Vorspiel zu dem Musikdrama gleichen Titels von Albert Mattausch. Das ganze Werk wird in nächster Spielzeit aufgeführt (Magdeburg).

„Sinfonie" von Wilhelm Rinkens (Eisenach).

„Kurze Klavierstücke" und „Etüden" von Robert Ebel (Berlin).

„Sinfonisches Adagio" nachgelassenes Werk des Dresdener Komponisten R. B. Schneider (Kurorchester Teplitz, Dirigent •Johannes Reichert).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Boris Godunow" musikalisches Volksdrama von Mussorgsky (Württemberg. Landestheater Stuttgart).

„Der Schatzgräber" von Schreker (Staatstheater Wiesbaden). Der Komponist war anwesend, der Beifall laut und lebhaft.

„Parsifal" von Wagner, neueinstudiert (Staatstheater Wiesbaden, Dirigent •Prof. Fr. Mannstädt).

„Mutter Erde", Oratorium von Hugo Kaun am 7., 8. und 9. Mai unter •Holtschneiders Leitung (Dortmund).

„Märkische Suite" von Hugo Kaun unter Leitung von •Dr. Raabe (Aachen).

„Masken", Klavierzyklus von W. Niemann, durch •Julius Dahlke (Berlin).

„Alt-China", Suite von W. Niemann, durch •W. Gieseking (Berlin).

„Klaviertrio" in A-Moll von Maurice Ravel (Osnabrück).

„Quartett" in Es-Dur von Carl Nielsen, durch das Kopenhagener Streichquartett (Berlin).

„Phantastische Erscheinungen" von Walter Braunfels (Museumskonzerte in Frankfurt).

Musikfeste

Breslau. Das diesjährige Reger-Fest (14.—16. Mai in Breslau) bringt außer zwei Orchesterkonzerten und dem Orgelkonzert zwei Kammermusikmatineen, für die •Fritz Busch, das ausgezeichnete •Wendling-Quartett und der hervorragende Klarinettist •Philipp Dreisbach, sämtliche aus Stuttgart, gewonnen sind. Zur Aufführung kommen unter anderem die Klarinettensonate in B-Dur und das Klarinettenquintett.

Duisburg. Der Städtische Musikdirektor •Paul Scheinpflug plant vom 1. bis 3. Juli im Rahmen der hiesigen städtischen Konzerte die Veranstaltung eines den Modernen gewidmeten Musikfestes. Während des Festes, das für den westdeutschen Industriebezirk große Bedeutung gewinnen wird, sollen u. a. Schönberg (Gurrelieder), Bruckner (7. Sinfonie) und Mahler (Lied von der Erde) zu Worte kommen.

Köln. Das erste Rheinische Kammermusikfest findet am 23., 24. und 25. Mai in Köln und am 26. und 27. Mai im Brühler Schloß statt. Für den vom Vorbereitenden Ausschuß ausgeschriebenen Wettbewerb von Kammermusikwerken deutscher Komponisten sind 80 Werke eingelaufen, die von dem elfköpfigen Preisgericht geprüft werden. Die preisgekrönten Werke werden an dem Fest uraufgeführt.

Mannheim. Hier finden im Mai Veranstaltungen größeren Stiles statt. Das Nationaltheater plant eine Deutsche Opernwoche und Freilicht-Aufführungen im Schwetzinger Schloßpark; vorgesehen sind ferner ein Deutsches evangelisches Kirchengesangsfest, eine Sonderausstellung in der Kunsthalle u. a.

Musik im Auslande

Barcelona. Eine in italienischer Sprache gesungene Aufführung von Webers „Freischütz" hat unter der Leitung von •Bruno Walter im Gran Teatro Liceo zu Barcelona mit •Delia Reinhardt, •Elisabeth Schumann, •Karl Günther, •Theodor Lattermann und •Gustav Schützendorf außerordentlichen Erfolg gehabt. •Prof. Dr. A. Schweitzer aus Straßburg hat hier zweimal die Matthäus-Passion unter Mitwirkung deutscher Künstler aufgeführt und damit die Spanier mit der Kunst J. S. Bachs bekannt gemacht. Der Erfolg war durchschlagend, beide Male war das 3000 Zuhörer fassende Haus ausverkauft.

Rom. Die Aufführungen des „Parsifal" in Rom unter •Gustav Brecher haben große Begeisterung erweckt. Noch stürmischer wurde ein Orchesterkonzert •Arthur Nikischs begrüßt. Nach dem Tristan-Vorspiel gab es hier viertelstundenlangen tosenden Beifall, bis Nikisch sich zur Wiederholung des Stückes entschloß. •Franz Schalk, der Direktor der Wiener Staatsoper, hat kürzlich in Rom drei Konzerte mit großem Erfolg gegeben.

Rom. Privatnachrichten melden, daß die berühmte Vokalkapelle des Papstes, die sogenannte Sixtina, wegen Geldmangels aufgelöst ist. Bei den Osterfestlichkeiten in St. Peter sang zum ersten Male ein ad hoc gemischter Chor, der bunt aus Sängern aller Art zusammengemischt war.

Kopenhagen. Die Mitglieder der dänischen Kgl. Oper sollten in Kürze ein Gastspiel an der Londoner Oper geben. Als bereits alles bis zur Unterschrift der Verträge geordnet war, traf die Nachricht ein, daß man unter den jetzigen unruhigen Verhältnissen in England von dem Gastspiel absehen müsse.

Mailand. Das Teatro dal Verme in Mailand wird im Juni ein Gastspiel im Münchner Deutschen Theater geben. Im Juli folgt ein Gastspiel in Berlin. Es sollen Werke von Puccini, Verdi, Mascagni, Leoncavallo aufgeführt werden.

Persönliches

Der Berliner musikwissenschaftliche Lehrstuhl ist dem o. Prof. Dr. Hermann Abert in Leipzig angeboten worden (geb. 1871 in Stuttgart). Seit 1913 Herausgeber des Gluck-Jahrbuches. Aberts Hauptwerke sind: „Die Musikanschauung des Mittelalters"; „Nicolo Jommelli als Opernkomponist"; „Robert Schumann"; „J. J. Abert, sein Leben und seine Werke".

Zum Intendanten des Aachener Stadttheaters wurde der Intendant Sioli aus Halberstadt ernannt. Der bisherige stellvertretende Direktor Oberspielleiter Ludwig erhält die Amtsbezeichnung Operndirektor.

Alfred Spitzner, der bekannte Konzertmeister der Bratsche in der Dresdener Staatskapelle, wurde bei Vollendung seiner 25jährigen Tätigkeit darin vom Tonkünstlerverein zu Dresden in Anerkennung seiner hervorragenden künstlerischen Verdienste zum Ehrenmitglied ernannt.

Der Pianist Leonid Kreutzer ist an die Wiener Staatsakademie für Musik berufen.

Zum Generalmusikdirektor der Vereinigten Stadttheater Bochum und Duisburg wurde der erste Kapellmeister des Mannheimer Nationaltheaters Franz von Hößlin ernannt.

Musikdirektor Max Feiereis ist als Dirigent an das Dresdner Philharmonische Orchester mit verpflichtet worden.

Kapellmeister Karl Leonhardt vom Deutschen Nationaltheater in Weimar erhielt in Anerkennung seiner Leitung einer besonders stimmungsvollen „Parsifal"-Wiedergabe den Titel „Professor".

Am 1. April feierte der Seminar-Musiklehrer Musikdirektor G. Hecht in Köslin sein 50jähriges Dienstjubiläum, ein Jubiläum, das an sich schon selten, künftig infolge der Zwangspensionierung mit dem 65. Lebensjahre völlig unmöglich ist. Gleichzeitig erfolgte seine Pensionierung. Mit ihm scheidet ein um das Musikwesen an den Lehrerbildungsanstalten sehr verdienter Lehrer aus dem Seminardienst, in dem er sich fast die ganzen 50 Jahre in Barby, Kammin und Köslin betätigte.

Am 1. April 1921 beendete der ausgezeichnete Klavierpädagoge Prof. Heinrich Barth, Abteilungsvorsteher an der Berliner Hochschule für Musik, sein 100. Semester. Prof. Barth wurde am 1. April 1871 an die im Jahre 1869 gegründete Hochschule für Musik als Lehrer für Klavierspiel berufen. Nach dem Altersgesetz muß er die Hochschule im Herbst verlassen. Die Hochschule wird sein Jubiläum in einem Festkonzert feiern.

•Frau Maria Sandler-Matterstock wurde nach erfolgtem Probesingen als Altistin für das Stadttheater in Kiel verpflichtet, an dasselbe Theater wurde •Frl. Marta Lisa Cramer nach erfolgreichem Gastspiel als Elisabeth im „Tannhäuser" für das Fach der jugendl. dramat. Sängerin engagiert. Beide Damen sind Schülerinnen von •Frau Kammersängerin Rüsche-Endorf.

•Walter Rehberg, der bekannte Pianist, wird im nächsten Winter in Leipzig und anderen Städten an vier Abenden sämtliche Klavierkompositionen von Johannes Brahms zum Vortrag bringen.

•Franziska Perak, das geschätzte Mitglied des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, hat den Brettern, die die Welt bedeuten, Lebewohl gesagt, um sich zu verheiraten. Publikum und Kritik sehen die äußerst begabte Künstlerin nur ungern scheiden.

In Berlin starb achtzigjährig am 8. April Ernst von Possart. Possart ist den meisten Mitlebenden nur noch als Rezitator bekannt. Unvergessen ist allen, die ihn gehört haben, seine Rezitation von Wildenbruchs

Hexenlied mit der Begleitmusik von Schillings oder von Tennysons Enoch Arden mit der Musik von Richard Strauß. Vielleicht den höchsten Glanz seiner musikalischen Sprache entfaltete er als Manfred. Auch das kühne Wagstück einer Rezitation der Wortdichtung von Wagners Nibelungentetralogie war eine der bewunderten Leistungen des großen Sprechers, dessen Kunst allzeit mit der Musik einen schwesterlichen Bund geschlossen hatte.

Am Karfreitag entschlief nach einem arbeitsreichen Leben in Halle Musikdirektor Herr Karl Henschel im Alter von 76 Jahren. Mit ihm ist ein eifriger Förderer des Halleschen Musiklebens dahingeschieden.

In Berlin ist der Pianist Otto Bake, der lange Jahre sich als viel begehrter und ausgezeichneter Begleiter betätigt hat, gestorben.

Der holländische Komponist Alfonso Diepenbrock ist im Alter von 59 Jahren in Amsterdam gestorben. Väterlicherseits von deutscher (westfälischer) Abstammung, suchte Diepenbrock, vor allem in den letzten Jahren, aus politischer und ästhetischer Überzeugung fanatisch Anschluß an Frankreich. Dieser Zwiespalt, der der Erscheinung Diepenbrocks eine gewisse Tragik gibt, ist auch in seiner teilweise bedeutenden Musik fühlbar. Ursprünglich Altphilologe, war er als Musiker Autodidakt. Er schrieb u. a. verschiedene begleitende Bühnenmusiken, Lieder, eine Messe und ein wertvolles Tedeum, das in Deutschland zuerst auf dem Geistlichen Musikfest April 1912 in Frankfurt a. M. durch den Amsterdamer Chor und das Concertgebouw-Orchester unter Mengelberg zu erfolgreicher Aufführung kam. Sein letztes Werk war Musik zu Sophokles' „Elektra". Diepenbrock gehörte zu Gustav Mahlers intimem Freundeskreis in Holland.

Konservatorien

Arbeitsgemeinschaft der Direktoren deutscher Konservatorien. Am Gründonnerstag fand in Dortmund im Holtschneider-Konservatorium eine bedeutsame und sehr gut besuchte Versammlung dieser Arbeitsgemeinschaft statt, deren Entstehung einer Anregung Holtschneider (Dortmund) und Niessen (Herne) zu verdanken ist.

Die vielen Fragen materieller und ideeller Natur, die die Kreise unserer Musikschuldirektoren bewegen, ließen eine solche Vereinigung in der Form einer losen Arbeitsgemeinschaft wünschenswert erscheinen. Lehrerfragen, Schülerhonorare, Aufbau der Schulen, einheitliche Prüfungsordnungen wurden besprochen. Sitzungen fanden in Dortmund, Herne, Duisburg und Düsseldorf statt.

Jetzt aber ging man einen entscheidenden Schritt weiter vor und tätigte die Gründung und Finanzierung einer Genossenschaft deutscher Musiklehranstalten „mit einem Gründungskapital von 500 000 Mark".

Allseitig wurde von berufener Seite darüber geklagt, daß die deutschen Musikschuldirektoren in den Berliner Fachverbänden keine Vertretung besäße, die neben den Berliner Lokalangelegenheiten genügend die Interessen der Musikschulen im Reiche wahrnähmen. Ein Antrag, den die Arbeitsgemeinschaft während ihrer Düsseldorfer Tagung auf Anregung Nießens (Herne) nach Berlin um angemessene Vertretung der Arbeitsgemeinschaft richtete, war z. B. bisher ohne Rückäußerung geblieben. Man war auch darüber einig, daß die Zahl der Vertreter unserer Interessen in Berlin eine viel zu geringe sei.

Beklagt wurde ferner die geringe Vertretung der Interessen der Kunst im Reichswirtschaftsrat. Um dem entgegenzuwirken, beschloß die Versammlung die Errichtung einer ständigen Vertretung in Berlin. Die Versammlung, zu der die Musikdirektoren aus Kiel, Hamburg, Altona, Köln, Bonn, Düsseldorf, Bielefeld, Dortmund, Braunschweig, Göttingen, Mannheim, Niessen, Herne-Recklinghausen u. a. erschienen waren, nahm einen sehr befriedigenden Verlauf.

Durch Verschmelzung mit dem Heinermann-Konservatorium hat das Städtische Konservatorium G. m. b. H. in Osnabrück eine wesentliche Erweiterung erfahren. Die Gesamtleitung der mit Musiklehrerseminar und Orchesterschule verbundenen Anstalt liegt in Händen des bekannten Tonsetzers und Dirigenten ♦F. Max Anton; als Lehrkräfte wirken u. a. mit: der Pianist ♦Graf Wesdehlen, die Geigerin ♦Frau Schuster-Woldan und der Violoncellist ♦Fritz Deinhard.

Aus dem Vereinsleben

Ein Verband Berliner Theaterkapellmeister ist in Berlin zur Vertretung der künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen des Standes begründet und der Deutschen Bühnengenossenschaft als Ortsgruppe Berlin angegliedert worden. Zum 1. Präsidenten wurde ♦Julius Einödshofer gewählt, zum 2. Präsidenten ♦Hugo Moesgen, zum Schriftführer ♦Willy Bredschneider, zum Kassenwart ♦Louis Itel und zu Beisitzern die Herren E. Hauke und Max Roth. — Der Verband verfolgt zunächst lokale Ziele und ist bereits mit der Ortsgruppe Berlin des Deutschen Bühnenvereins (den Berliner Theaterdirektoren) in Verhandlungen getreten, die durch den Bezirksverband Berlin der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger unterstützt werden.

Der Verband der Fachlehrer für Musik an den höheren Lehranstalten Bayerns hat am 21. März in der Luitpold-Oberrealschule in München seine ordentliche Mitgliederversammlung abgehalten. In einem längeren Vortrage gab ♦Prof. Berg (Ludwigshafen) Leitsätze für die künftige Bildung der Gesanglehrer an höheren Schulen, die hauptsächlich darauf hinwiesen, daß der Lehrer für Musik als Kunsterzieher dem wissenschaftlichen Lehrer gleichwertig zur Seite stehe. ♦Prof. Striegel (München) legte in einem Vortrag dar, daß es notwendig sei, neben dem Gesangsunterricht auch das Musikdiktat anzuwenden. Bei der Aussprache zum Bericht des Vorsitzenden wurde dringend verlangt, daß die Fachaufsicht durch Organe ausgeübt werde, die aus dem Stande der Fachmusiklehrer hervorgegangen sind und daß solche auch zur Prüfungskommission für das Lehramt in der Musik beigezogen werden. Einstimmig wurde auch festgestellt, daß der Gesangsunterricht seiner Aufgabe nur gerecht werden könne, wenn er für alle Befähigten während der ganzen Studienzeit durchgeführt werde. Die bisherigen Vorstandsmitglieder, Prof. Schanze, Stud.-R. Bihrle, Prof. Striegel, wurden durch Zuruf wiedergewählt. Als Beisitzer wurden gewählt die Herren Prof. Berg, Stud.-R. Orthofer und Singer.

In Darmstadt wurde ein Schutzverband konzertgebender deutscher Behörden und Vereine gegründet. Zweck des Verbandes ist, die wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen seiner Mitglieder zu wahren. Vorsitzender: Dr. Rudolf Siegel (Krefald); stellvertr. Vorsitzender: Generalmusikdirektor Michael Balling (Darmstadt) und Stadtrat Dr. Reichert (Magdeburg); Beisitzer: Dr. Stein (Kiel), Dr. Siebert (Dortmund), Prof. Laber (Gera), Beigeordneter Dr. Gärtner (Gelsenkirchen). Sitz des Verbandes: Krefeld.

Der Berliner Lehrergesangverein unternimmt im Mai d. J. eine achttägige Konzertreise an den Rhein. Er wird in Köln, Düsseldorf, Bonn, Koblenz. München-Gladbach und Elberfeld Konzerte veranstalten.

Das zugunsten der Kriegsbeschädigtenfürsorge des Gausängerbundes am 11. April stattgefundene Konzert des Männergesangvereins „Concordia", Leipzig, nahm einen würdigen Verlauf.

Preisausschreiben

Der Verein „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag" schreibt (unter Förderung des Ministeriums) zwei Preise im Gesamtbetrage von 3000 tschechischen Kronen für die Komposition eines Chorwerkes (a cappella oder mit Klavier- bzw. Orgelbegleitung) und eines Kammermusikwerkes (Streicher, evtl. mit Klavier) aus. Am Wettbewerbe können sich Tonsetzer deutscher Nationalität beteiligen, die in der tschechoslowakischen Republik beheimatet oder ansässig sind. Einsendungen der Werke, deren Aufführungsdauer 30 Minuten nicht überschreiten darf, bis 1. November 1921 an die Direktion der Akademie in Prag II/56.

Verschiedenes

Berlin. Was in Berlin gelegentlich dem Konzertpublikum zugemutet wird, davon gibt folgende Zeitungszuschrift Kunde. Eine Lehrerin schreibt: „Unter Konzertnachrichten las ich: ‚Karfreitagskonzert Marg. Arndt-Ober, Karl Armster.' Da ich mir einen großen Genuß versprach, erstand ich zwei Karten à 10,70 M., für mich und meinen Provinzbesuch. Pünktlich war ich im Beethovensaal, aber Herr Armster begann schon vor ½8 Uhr zu singen, so daß ein großer Teil des Publikums die erste Nummer versäumte. Dann wurde bekanntgegeben, daß Frau Arndt-Ober wegen Heiserkeit nicht singen könne. An ihre Stelle trat Frau Sabine Meyen. Mit alledem hätte man sich noch abgefunden. Plötzlich aber trat ein Russe auf und deklamierte in russischer Sprache, nach ihm eine Dame. Die ist freilich nicht zu Ende gekommen, sie mußte das Podium verlassen, denn ein Teil des Publikums erhob sich und ging aus dem Saal, ich mit meinem Besuch ebenfalls. Man geht in ein Karfreitagskonzert, will deutsche Künstler in deutscher Sprache hören und bekommt Russen vorgesetzt. Ausgerechnet in diesen Tagen!"

Berlin. Die Berliner Konzertagenten dürfen nach einer Verfügung des dortigen Polizeipräsidenten als Gebühren beanspruchen für Konzerte ohne Orchester und ohne Chor in Sälen bis zu 500 Sitzplätzen 200 M., in Sälen von mehr als 500 bis 1400 Sitzplätzen 250 M., in Sälen von mehr als 1400 Sitzplätzen 300 M. Für Konzerte mit Orchester (Mindeststärke 20 Mitglieder) und für Konzerte mit Chor je 40 M. Aufschlag.

Erhöhung der Notendruckertarife. — Seit Juni vorigen Jahres waren sich die Notendruckertarife gleichgeblieben. Nun haben aber die kürzlich eingetretenen neuen Erhöhungen der Löhne in allen Abteilungen, sowie wesentliche Belastungen, den Verein der Notendruckereien veranlaßt, die Notendruckpreise wiederum zu erhöhen, und zwar in Höhe von 10% auf die bisherigen Preise. **Diese Preiserhöhung bezieht sich auf alle Aufträge, die vom 1. März 1921 ab eingegangen sind.**

Schriftleitungsvermerk

Der in Heft 8 veröffentlichte Aufsatz von Karl Pottgießer über „Beethoven und der harmonische Dualismus" erschien zuerst in den Münchener Neuesten Nachrichten.

„Künstlers Erdenwallen"

In der „Zeitschrift für Instrumentenbau" lese ich eine Notiz mit der Überschrift: „Künstlers Erdenwallen", die auch in Zittauer, Chemnitzer, Zwickauer und Dresdener Blättern zu lesen war und folgenden Wortlaut hat: „Ein Mann, der ungezählten Tausenden ein sicherer Führer zur Fertigkeit im Klavierspiel gewesen ist — Friedrich Damm —, der Verfasser der preisgekrönten und weitverbreiteten Klavierschule, lebt heute, des Augenlichtes beraubt, 90 Jahre alt, in sehr bedrängten Umständen, während der Verleger bei der Weltverbreitung der Dammschen Schule bedeutende Summen damit verdient hat."

Wie ich höre, hat diese Notiz zur Folge gehabt, daß wohltätig Gesinnte namhafte Geldbeträge, so z. B. 5000 Mark, die telegraphisch aus Buenos Aires angewiesen wurden, an Friedrich Damm gesandt haben, der zwar als 90jähriger in Zittau in einem Altersheim lebt, aber tatsächlich nicht erblindet und in bedrängten Umständen, vielmehr nach Mitteilung seiner Verwandten bestens versorgt, aber geistig nicht ganz normal ist.

Dieser Friedrich Damm hat zu der weltberühmten Dammschen Klavierschule auch nicht die entferntesten Beziehungen. Diese ist vielmehr das Werk von Theodor Leberecht Steingräber, der in den 70er Jahren als Musikalienhändler in Elbing (Westpreußen) wohnte, die Klavierschule unter dem angenommenen Namen „Gustav Damm" herausbrachte und damit den Grundstein zu dem noch jetzt ausschließlich im Besitz der Familie befindlichen „Steingräber-Verlag" in Leipzig legte. Der Vergleich der Pressenotizen zwischen dem Gewinn des Verlegers der weltverbreiteten Schule und der Not des (angeblichen) Verfassers bringt den aus langjähriger Zusammenarbeit mir bestens bekannten Steingräber-Verlag in die Gefahr einer falschen Beurteilung.

Ich fühle mich daher verpflichtet, vor der Öffentlichkeit zu erklären, daß der Steingräber-Verlag seine in jeder Richtung vornehmen Grundsätze auch besonders in der Honorierung seiner Mitarbeiter durchgeführt hat. Meine eigenen, umfangreichen Werke im Steingräber-Verlag habe ich nach Grundsätzen honoriert bekommen, die den Zeitverhältnissen immer bestens angepaßt waren und mit zunehmender Entwertung des Geldes freiwillig vom Verlag erhöht wurden. Schließlich hat mir der Verlag noch aus eigenem Antrieb im Hinblick auf mein hohes Alter und die Tatsache, daß meine Arbeiten das Ergebnis meiner Lebenserfahrung darstellten, eine jährliche Rente vertraglich zugesichert, die noch über meinen Tod hinaus an meine Erben weitergezahlt wird.

Die Klavierschule von Gustav Damm (Theodor Steingräber) ist allerdings weltverbreitet und trägt bedeutende Summen ein, aber der Steingräber-Verlag hat auch unentwegt an der Förderung der ernsten Musik mitgearbeitet und verdient für die von ihm in mannigfachster Richtung gebrachten Opfer vollste Anerkennung.

Leipzig, den 20. April 1921. Prof. Carl Schütze

Zusatz der Red.: Eine gerichtlich eingeleitete Untersuchung wird zeigen, wer unter Mißbrauch des Namens jenes Zittauer Greises darauf ausgegangen ist, sich unberechtigt in den Besitz von Geldgeschenken zu bringen.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 10 — *Leipzig, Montag, den 16. Mai* — 2. Maiheft 1921

Musikalische Gedenktage

18. 1830 Karl Goldmark* z. Keszthely (Ungarn), Opernkomponist (Die Königin v. Saba) / 1911 Gustav Mahler† i. Wien, Instrumentalkomponist (Symphonien) / **20.** 1896 Clara Schumann† i. Frankfurt a. M., ausgezeichnete Klavierspielerin / **21.** 1895 Franz v. Suppé† i. Wien, Operettenkomponist / **22.** 1813 Richard Wagner* i. Leipzig, d. größte dramatische Komponist d. 19. Jahrhunderts / **23.** 1753 Giovanni Battista Viotti* z. Fontanetto da Po, d. Vater d. modernen Violinspieles u. einer d. bedeutendsten Komponisten f. sein Instrument / **26.** 1871 Louis Maillart† i. Moulins, Opernkomponist (Glöckchen d. Eremiten) / **27.** 1797 Anton Raaff† i. München, berühmter Tenorist / 1799 Jacques Halévy* z. Paris, Opernkomponist (Die Jüdin) / 1822 Josef Joachim Raff* z. Lachen, überwiegend Instrumentalkomponist, war Mitarbeiter d. „Neuen Zeitschrift f. Musik" / 1840 Niccolo Paganini† i. Nizza, d. glänzendste Violinvirtuose aller Zeiten / **28.** Viktor E. Nessler† i. Straßburg, Komponist d. „Trompeter v. Säkkingen" / **31.** 1809 Franz Joseph Haydn† i. Wien, d. erste Großmeister d. neuen Instrumtalstiles des 18. Jahrhunderts

Der Kampf um die Kulturabgabe

Von Dr. Georg Göhler

Es mag scheinen, daß nun genug (s. Nr. 7 und 9 der Z. f. M.) über die Sache geredet sei. Aber die Entscheidung über die Kulturabgabe kann geradezu als Prüfstein für den Geisteszustand der deutschen Geistesarbeiter angesehen werden; sie ist für die Zukunft der deutschen Kultur von ausschlaggebender Bedeutung.

Man wirft mir vor, meine Kampfesweise sei persönlich und darum verwerflich. Ich verzichte darauf, Proben der persönlichen Kampfesweise meiner Gegner zu geben und zu berichten, zu welchen Mitteln man jetzt wieder gegriffen hat, um mich mundtot zu machen.

Ich halte es nicht für verwerflich, wenn ich jemand, der für eine Sache verantwortlich ist, ganz offen bekämpfe und sage: „Dort steht der Feind." Ich habe Herrn Hofrat Rösch niemals persönlich verdächtigt oder ihm unlautere Motive vorgeworfen. Ich habe nur stets gesagt, daß er weder als Komponist noch als Dirigent etwas so Besonderes geleistet hat, daß er verdiente, an der Spitze des deutschen Musiklebens zu stehen. Er dankt seine Stellung nur seinen Leistungen als Agitator. Er ist ein Agitator großen Stils, dem seine juristische Ausbildung außerordentlich zustatten kommt, in der Behandlung der Menschen wie im Verkehr mit Behörden ungemein erfahren, äußerst geschickt im Erfassen der Situation und im Aufgreifen von Gedanken, die die Menge faszinieren, großzügig bis zur Verachtung des Kerns der Sache, fanatisch und erbittert im Kampfe für die von ihm vertretenen, einseitig übertriebenen Ideen, groß in Schlagworten, dilettantisch in seinen Plänen und Entwürfen und letzten Endes darauf bedacht, eine Rolle zu spielen und sein diktatorisches Machtbedürfnis zu befriedigen.

Derartige in ihrer Art außergewöhnliche Begabungen gibt es auf allen Gebieten; unheilvoll werden sie, wenn ihr Einfluß (man denke an Erzberger) so groß wird, daß sie die Fahrtrichtung allein bestimmen, bis sich schließlich zeigt, daß der Karren gründlich verfahren ist.

Die deutschen Geistesarbeiter auf allen Gebieten haben sich um die Kulturabgabe bisher so gut wie nicht gekümmert. Das ist ganz gewiß insofern ein gutes Zeichen, als sie wirtschaftliche und politische Dinge für nicht so wichtig halten wie künstlerische. Aber leider leben wir nun einmal in einer Zeit, in der dadurch, daß die Besten sich voll Ekel von der Politik abwenden müssen, freie Bahn für alle Art von Agitation und Demagogie wird. Und deren Sünden muß schließlich

auch der mit büßen, der sich um gar nichts gekümmert hat.

Es ist notwendig, daß sich alle Geistesarbeiter mit dem Plan der Kulturabgabe ernstlich befassen.

Zu allererst ist es notwendig, klarzustellen, daß es sich in Deutschland gar nicht um eine Notlage der „Schaffenden", sondern um eine Notlage aller geistigen Arbeiter handelt!

Darum sollten alle geistigen Arbeiter Front dagegen machen, daß für ein paar Tausend „Schaffende", von denen verschwindend wenige wirklich Wertvolles leisten und ebenso wenige wirklich Not leiden, von Rechts wegen jährlich Hunderte von Millionen aufgebracht werden sollen, während die hundertfache Zahl von geistigen Arbeitern, die nicht „schaffen", schwer um ihr Dasein kämpfen.

Der neuerdings von Kaffeehausliteraten, expressionistischen Mal- und Musikjünglingen gezüchtete Aberglaube, daß der „Schaffende" „nur zum Produzieren" da sei und daß die Öffentlichkeit die Pflicht habe, den angehenden Genies ein sorgenfreies Dasein zum Ausleben ihrer Neigungen und Ausreifen ihrer Phantasiewunder zu gewährleisten, muß abgeschafft werden.

Wenn Goethe, Schiller, Storm, Keller, Mörike trotz sehr starker Inanspruchnahme durch bürgerliche Berufe unsterbliche Werke hinterlassen haben, wenn von Händel und Bach bis zu Strauß und Mahler die Musiker eine Menge Berufsarbeit leisten und doch eine Fülle großer Werke schaffen konnten, dann soll das Künstlerproletariat von heutzutage sich nicht einbilden, seine Genialität verkümmere bei geordneter bürgerlicher Tätigkeit.

Die Tonkünstler-Vereine, der Verband der Orchester- und Chorleiter, der Musiker-Verband, die musikpädagogischen Verbände, die Konservatoriumsleiter, der Verband konzertierender Künstler usw., sie alle müßten Einspruch erheben gegen die Kulturabgabe und erklären, daß es wichtigere Dinge zu verwirklichen gilt, um das deutsche Musikleben zu erhalten und die Not der geistigen Arbeiter zu lindern, als dies Millionenprojekt für die „Schaffenden".

Man schaffe ausreichende Bezahlung und Arbeitsmöglichkeit für die eigentlichen Kulturarbeiter, für die vielen Tausende von Lehrern und Lehrerinnen an Konservatorien und im Privatunterricht, für die Kantoren und Organisten, die vielen kleinen, aber tüchtigen Dirigenten, für alle die trefflichen Solisten, die nicht Sterne erster Größe sind, für Orchestermitglieder, für Musikgelehrte und Musikschriftsteller.

Nimmt man von diesen allen die Sorge ums Dasein, so erhält man der Kunst ihre wichtigsten Arbeitskräfte, die den ganzen Boden des Volkes gewissenhaft bestellen, und beseitigt gleichzeitig die Notlage von mindestens 95% aller „Schaffenden". Denn die Zahl derer, die ohne Beruf ein Geniedasein führen, ist zum Glück trotz der „neuen Zeit" sehr klein.

Gegen die Kulturabgabe müßten alle Künstler schon deshalb Front machen, weil die noch größere Verteuerung der Musikalien die künstlerische Tätigkeit immer mehr erschweren wird. Es ist natürlich notwendig, mit allen Mitteln eine Senkung der Musikalienpreise anzustreben (das tun die Verleger übrigens schon aus eigenstem Interesse, da sie alle mit möglichst großem Absatz rechnen). Aber wenn das durch Beseitigung von Mißständen im Musikalienvertrieb erreicht würde, wäre es doch sinnlos, dann durch einen Aufschlag auf den Ladenpreis die alte Notlage wiederherzustellen!

Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß die Einführung der 10%igen Kulturabgabe auf den Ladenpreis unbedingt eine weitere Steigerung der Musikalienpreise zur Folge haben müßte; denn die Verrechnung dieser Kulturabgabe und die Nachteile, die sie für den Verleger bringt, verursachen solche Unkosten, daß der Verleger eben zwangsweise auch seine Preise wieder höherstellen muß, statt sie abzubauen.

Es ist überhaupt bei der Kulturabgabe wie beim Friedensvertrag der Entente und wie bei allen Dingen, die von Agitatoren gemacht werden: Niemand macht sich eine klare Vorstellung von den vernichtenden Folgen der Sache! Wichtige Dinge werden so beiläufig und versteckt erwähnt, daß die ahnungslose Menge darüber hinwegliest.

Bedenken z. B. die ausführenden Musiker und die Schauspieler, daß durch die Kulturabgabe eine 10%ige Abgabe vom Umsatz bei jeder Aufführung (handele es sich um geschützte oder freie Werke) eingeführt werden soll, d. h. daß alle Theater, Konzertinstitute, Chorvereine 10% ihres Jahreshaushalts ohne Abzug irgendwelcher Unkosten entrichten sollen?

Ich mache den Verband konzertierender Künstler, den Verband der Konzertgeber, die Bühnengenossenschaft auf diesen versteckten Plan aufmerksam und bitte sie, sich nicht mit einigen beruhigenden Redensarten, das sei nicht so schlimm gemeint, abspeisen zu lassen! Es steht ausdrücklich in dem Entwurf und kann sehr leicht in aller Harmlosigkeit unterschrieben werden (siehe Vertrag von Versailles und Folgen!).

Daß sich die geistigen Arbeiter aller Gebiete, nicht nur der Musik, nicht bereits mit aller Kraft gegen die Kulturabgabe gewandt haben, liegt,

abgesehen von der geistigen Trägheit und der Herdennatur der meisten Menschen, auch daran, daß die Zahl derer, die so nebenher doch etwas „schaffen", groß ist. Sie alle sagen sich: „Wenn da jährlich Hunderte von Millionen einkommen, fallen wohl auch für dich paar hundert oder tausend Mark mit ab."

Es ist traurig genug, daß über solchen Gedankengängen die Verwüstung, die im ganzen Geistesleben angerichtet werden wird, unbeachtet bleibt.

Zunächst sollten sich aber alle die hoffnungsfreudigen Geschäftsseelen einmal sagen, daß das eigentliche Geschäft die großen Herren mit dem hohen Absatz und den an sich hohen Honoraren machen werden.

Die ganze Besteuerung der geschützten Werke ist ja nur geplant, damit die Mächtigen in der Dichtkunst, Musik und Malerei der Kulturabgabe freudig zustimmen. Man muß die Großkapitalisten unter den Künstlern für sich haben und ihnen neue Riesengewinne verschaffen, um mit dem Schlagwort: „Beseitigung der Notlage der Schaffenden" die Dummen gewinnen zu können, die dann auch dankbar zur Fahne schwören, wenn sie aus der Kulturkasse unterstützt werden.

Was hat das alles mit „Kultur" zu tun? Was würden denn die tüchtigen, wenn auch nicht überragenden Tonsetzer, die ernste Musik schreiben, aus der Millionenkasse für ihre Sonaten, Quartette, Lieder und Chöre erhalten? Wie gut eingeführt muß ein solcher Komponist schon sein, wenn sein Umsatz jährlich 10000 Mark betragen soll, so daß er 1000 Mark erhalten würde!

Außer den großen Modemännern und den Fabrikanten von Schundmusik, von Operetten, Couplets, Modetänzen und ähnlichem hätten wirklichen Vorteil nur die gut angeschriebenen Dichter, Musiker und Maler, die mit gutem Jahresgehalt in die vielen Beamtenstellen einrücken würden, die dann die große Verrechnungs- und Verteilungsanstalt brauchen wird. Man hört schon die preisenden Reden, daß diese edlen Männer ihre Kunst „schweren Herzens" aufgegeben hätten, um im Dienste ihrer Standesgenossen die aufopfernde soziale Arbeit zu leisten!

Ganz gewiß soll neben der angemessenen Entlohnung aller geistigen Arbeiter noch die Möglichkeit bestehen, das „Schaffen" einzelner bedeutender Persönlichkeiten zu fördern und ihr Leben sorgenfrei zu machen.

Aber dazu braucht es nicht das Riesenprojekt einer solchen kulturschädigenden jährlichen Abgabe von Hunderten von Millionen. Denn wenn diese auch aus Millionen kleinster Beträge zusammenkommen, so ist doch nicht nur ein riesiger Verwaltungsapparat nötig, sondern die Beträge werden tatsächlich der Volkswirtschaft entzogen, um zum größten Teil solchen Leuten zugeführt zu werden, die an sich schon Hunderttausende verdienen und obendrein zur Hälfte kulturschädigende Produktion leisten!

Die Kulturwidrigkeit eines derartigen Verfahrens sollte doch jedem unbefangenen Menschen ohne weiteres einleuchten.

Die Förderung der Schaffenden muß Aufgabe der Gemeinden werden, in denen sie heimisch sind. Es muß bei allen Parteien als selbstverständlich gelten, schöpferische Kräfte, die aus ihrer Stadt hervorgegangen oder in ihr ansässig sind, durch Ehrengaben oder Ehrengehälter, durch Aufträge oder Berufung zu fördern. Wenn Kleinstädte 10-, Mittelstädte 50- bis 100-, größere 200000 und mehr jährlich aus den Einnahmen ihrer Lustbarkeitssteuern bereitstellen, um schöpferisch tätigen, nicht mit Glücksgütern gesegneten Männern ihres Verwaltungsbezirks sorgenfreies Arbeiten zu ermöglichen, so ist schon wieder viel gewonnen und kein Geld und keine Kraft unnütz vergeudet.

Es gilt als undurchführbar, daß von der Verbreitung gemeinfreier Werke eine Abgabe erhoben werden könnte. Will man sie doch riskieren, so müßte sie einerseits so bemessen sein, daß die Verleger in ihrem Bestreben, die Werke so gut und so billig als möglich im ganzen Volk zu verbreiten, nicht behindert werden, und daß andererseits so wenig als möglich Unkosten entstehen.

Wenn es in dem von Herrn Hofrat Dr. Rösch ausgearbeiteten Plan der Reichskulturabgabe heißt: „Das freie Werk fiel bisher ausschließlich einem verhältnismäßig kleinen Kreis gewerblicher Unternehmer zu, die selbstverständlich die Verbreitung nur zu ihren geschäftlichen Zwecken und mit der Absicht der Gewinnerzielung betreiben", so muß jeder, der noch nicht von Herrn Hofrat Rösch und seinen Gehilfen gegen die deutschen Verleger verhetzt worden ist, solche Redeweise entrüstet ablehnen.

Das deutsche Volk weiß zum Glück, daß Männer wie Reclam, Meyer, Brockhaus, Hesse usw., Häuser wie Breitkopf & Härtel, Peters, Steingräber usw. für die deutsche Kultur und ihre Träger mehr geleistet haben als Agitatoren vom Schlage des Herrn Hofrat Rösch.

Wer sind denn jetzt die Wortführer der Bewegung? In der Musik Herr Hofrat Rösch, in der Literatur die Herren Hans Kyser und Dr. Leon Zeitlin, in der Malerei Herr Otto Marcus.

Sind das „geistige Führer" Deutschlands? Sehen die schöpferischen Kräfte Deutschlands diese Herren als Vertreter ihres Standes in einer so wichtigen Frage an? Warum sitzen die drei Herren Rösch,

Zeitlin und Marcus als Vertreter der Geistesarbeiter im vorläufigen Reichswirtschaftsrat? Wer hat dafür gesorgt, daß da hinein nicht ein einziger Buch- oder Musikalienverleger gekommen ist?

Sehen die deutschen Künstler nicht, wohin gesteuert wird?

In dem Plan der R.-K.-A. heißt es: „Der Zwang zur Bildung genossenschaftlicher Anstalten würde die heilsame Wirkung haben, einen Zusammenschluß aller Berufsgenossen herbeizuführen."

Bekanntlich ist es Herrn Hofrat Rösch nicht gelungen, in seiner Genossenschaft deutscher Tonsetzer alle deutschen Komponisten unter seinem Oberkommando zu vereinigen. Da soll der Staat helfen! Mit der Kulturabgabe gleichzeitig sollen Zwangsgenossenschaften für die einzelnen Berufe (Komponisten, Dichter, Maler) geschaffen werden!

Man lacht wohl über den Gedanken, daß die Komponisten des Fidelio und der „Lustigen Witwe", der Winterreise und der „kleinen Fischerin", daß Anton Bruckner und Otto Reutter in einer Zwangsgenossenschaft sitzen sollen. Aber vielleicht singen doch schließlich alle Komponisten nach dem Taktstock des Herrn Hofrat Rösch: „Strahlt auf mich der Glanz des Goldes, fühl' ich mich wie umgestaltet" und im Kontrapunkt dazu: „Seid umschlungen, Millionen!"?

Dann ist Deutschland vollends reif zum Untergang. Dann hat auch im Geistesleben der Geschäftsgeist gesiegt!

Die Kulturabgabe ist der Prüfstein! Jetzt wird es sich zeigen, ob Deutschlands Dichter und Künstler, die das Volk in seiner Not aufwecken und aufrichten sollten, nichts Besseres zu tun haben, als eine neue Variation über die alte Krämer-Weise zu tanzen: „Sobald das Geld im Kasten klingt, die Seele in den Himmel springt!"

Rettet unsere deutsche Hausmusik!

Von Edwin Janetschek / Prag

2.) Praktischer Teil / Literatur

Wenn wir die für unsere Hausmusik in Frage kommende Literatur feststellen wollen, müssen wir uns an die im ersten Teile meiner Abhandlung niedergelegten Grundsätze halten, nach denen wir unter Hausmusik die private Musikpflege im Gegensatze zur öffentlichen verstehen und laut welchen sie eine vor allem im Zeichen der Verinnerlichung stehende, intime Kunst unter Verzicht auf alles rein Virtuose und Äußerliche darstellt. Der große Komplex der deutschen Hausmusikliteratur zerfällt in drei Teile: Die historische Literatur aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, die klassische Literatur von Haydn bis Schumann und die neuzeitliche Literatur von Brahms bis zur Gegenwart. Der Gattung nach ist zu unterscheiden zwischen vokaler und instrumentaler Hausmusikliteratur; erstere erscheint als Literatur des mehrstimmigen unbegleiteten und mehrstimmigen begleiteten Gesanges sowie des Liedes, letztere als Spezialliteratur vor allem der Tasteninstrumente, dann einzelner Streich- und Holzblasinstrumente für den solistischen Gebrauch oder für das Zusammenspiel (Ensemble) derselben. Ebensowenig wie es im ersten Teile meines Artikels möglich war, im Rahmen eines musikalischen Essais die ganze geschichtliche Entwicklung der Hausmusik vor Augen zu führen, ebensowenig kann ich mich in diesem zweiten Teile darauf einlassen, ein auch nur annähernd erschöpfendes Verzeichnis der gesamten deutschen Hausmusikliteratur zu bringen, weil sich dasselbe zu einem dickbändigen Führer auswachsen müßte. Vielleicht schenkt uns diesen einmal der Unternehmungsgeist eines unserer führenden Musikverlage als wertvollen Behelf der Musikliteratur! Der Zweck dieses Artikels soll nur sein, auf das Beste und Bemerkenswerteste hinzuweisen und für dasselbe zu werben, auf die Fülle des Materials hinzuweisen, das die Hausmusikliteratur aller vorangeführten Zeitperioden bietet. Und daraus soll sich für den interessierten Musikliebhaber die Anregung ergeben, selbst in der einschlägigen Literatur Nachschau zu halten. Am schwersten zugänglich für den Musikliebhaber ist jedenfalls die historische Hausmusikliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, weil ihm die Werke derselben nicht in entgegenkommenden Sammlungen und zweckentsprechenden Ausgaben zur Verfügung stehen; und wer nicht selbst Forscher und genügend Musikhistoriker ist, ist leider auf dieselben angewiesen. Um so größeren Wert müssen die beiden Sammlungen derartiger Hausmusik beanspruchen, die zwei unserer größten Musikverlagshäuser herausgegeben haben und die durch ihren Inhalt gleich-

zeitig der beste Wegweiser für den von musikalischem Tatendrang beseelten Dilettanten sind, um anderen Werken der darin aufgenommenen Komponisten nachzugehen; es ist dies das zweibändige Werk „Klaviermusik aus alter Zeit" der Kollektion Litolff und das ebenfalls doppelbändige Sammelwerk „Altmeister des Klavierspieles" der Edition Steingräber[1]) Ersteres hat Louis Köhler, letzteres kein Geringerer als der kürzlich verstorbene ausgezeichnete Musikgelehrte Dr. Hugo Riemann vortrefflich redigiert. Diese Sammlungen enthalten nicht nur zahlreiche der schönsten Werke für den Hausmusikgebrauch der bedeutendsten deutschen Tonsetzer des 16. bis 18. Jahrhunderts (J. Kuhnau, J. Mattheson, J. O. Kirnberger, J. A. Hasse, J. F. Frohberger, C. H. Graun, G. Benda sowie W. Friedemann, Phil. Emanuel und J. Christoph Bach usw.), sondern auch als lehrreiche vergleichende Literatur Werke französischer und italienischer Meister desselben Zeitabschnittes (Frescobaldi, Durante, Lully, Couperin, Porpora, Rameau, Scarlatti, Sarti u. a.). Wer sich noch genauer unterrichten will über die Hausmusik jener Epoche der Musikgeschichte, insbesondere auch über jene auf vokalem Gebiete, nehme das, auch an praktischen Beispielen reiche, gründliche Werk von C. F. Becker, „Die Hausmusik im 16.—18. Jahrhundert" (Leipzig 1840) zur Hand. Viel wertvolles und interessantes Hausmusikmaterial bietet auch die vom Verlage D. W. Callwey in München herausgegebene Sammlung „Hausmusik des Kunstwarts", die sowohl der älteren als auch der modernen Hausmusik Rechnung trägt. Allein im Jahre 1908 erschienen in dieser Sammlung 200 Nummern, und zwar 53 Nummern moderner Komponisten, 41 Nummern Volkslieder und 106 Nummern älterer Meister. In der Reichhaltigkeit dieser kleinen Bibliothek finden Musikliebhaber aller Stilrichtungen und Instrumentengattungen Befriedigung; Singmusik und Spielmusik erscheinen in gleicher Weise berücksichtigt; ebenso finden sich in derselben Lieder zum Klavier, zur Gitarre (Laute), mehrstimmige begleitete und unbegleitete Gesänge, zweihändige und vierhändige Klavierwerke, Kompositionen für Violine und Klavier, für Harmonium und andere Instrumente, Ensemblemusik usw. Auf die in der Hausmusikpflege unentbehrlichen Werke eines Joh. Seb. Bach („Wohltemperiertes Klavier"!) und Haendel (vor allem die prächtigen Konzerte, in trefflicher Bearbeitung Dr. Starks' bei Steingräber erschienen) hinzuweisen, erübrigt sich wohl, da über dieselben glücklicherweise die Kataloge und Musikalienverzeichnisse der verschiedenen Verlagsfirmen hinlänglich Aufschluß geben. Siehe insbesondere die umfangreichen Spezialsammlungen von Breitkopf & Härtel (Leipzig)! Nur gilt für diese Schöpfungen leider dasselbe wie für jene der klassischen und modernen Zeit; sie verschwinden mehr und mehr aus dem häuslichen Kreise, weil sich ihrer die Konzertkünstler zum Schaden der Hausmusikpflege bemächtigt haben. Auch über die Hausmusikliteratur des klassischen Musikzeitalters von Haydn bis zu den Romantikern geben die Musikverlagsprospekte bei richtiger Benützung reichlich Aufschluß; nur wäre zu wünschen, daß sie die für den Hausmusikgebrauch geeigneten Werke ersichtlich machen würden. An Reichhaltigkeit und Gediegenheit des Inhaltes stehen ja die Kataloge unserer vorbildlichen deutschen Musikverlagshäuser (Breitkopf & Härtel, Peters, Steingräber, Litolff, Simrock, Schotts Söhne usw.) unerreicht in der ganzen Welt da. Alles, was im klassischen Zeitabschnitte an Sonaten, Kompositionen kleineren Stiles, Liedern, vokalen oder instrumentalen Duos, Trios, Quartetten und kleineren Ensemblen von unseren klassischen Meistern der Tonkunst geschaffen wurde, wurde nicht in letzter Linie für den häuslichen Musikbedarf geschrieben. Soll ich die Werke und die Namen ihrer Schöpfer, die in diesem Sinne in Frage kommen, erst aufzählen? Wäre es uns doch möglich, die ungezählten herrlichen Werke der kleinen Kunstform, des Miniaturstiles, und wenigstens einen Teil der prachtvollen Kammermusikschöpfungen für den Hausmusikgebrauch wiederzugewinnen und zu erhalten, die uns jenes goldene Zeitalter der Musik und seine unsterblichen Meister Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn geschenkt haben! Auch die neuzeitliche Musikliteratur ist reich an Schöpfungen, die dem häuslichen Zwecke eher und wirksamer dienen müßten als dem öffentlichen Konzertgebrauche; Jensen, Rubinstein und Grieg haben der Hausmusik zahlreiche prächtige Werke gegeben. Vor allem aber Johannes Brahms, in dessen bezüglichen Schöpfungen der deutschen Hausmusik wahre Perlen geschenkt wurden; hierzu gehören die herrlichen „Liebeslieder-Walzer" für gemischtes Vokalquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung, die vierhändigen „Walzer" (opus 39), ferner die große Zahl von zweihändigen Klavierkompositionen der kleinen Kunstform und die

[1]) **Anmerkung der Schriftleitung: Ist zur Zeit vergriffen; eine Neuauflage erscheint in nächster Zeit.**

meisten seiner Lieder und Duette für Gesang. Der Verlag von C. F. Peters in Leipzig hat diese Kostbarkeiten neuzeitlicher Hausmusik in prächtigen Sammlungen herausgegeben. Brahms scheint mir der letzte große deutsche Tondichter, der der Hausmusik in seinem Schaffen gedachte. Nach Brahms stirbt die Pflege jenes für den Hausmusikgebrauch bezeichnenden Stiles in der Komposition mehr und mehr ab, wohl etwa nur als natürliche und unmittelbare Folge des um diese Zeit einsetzenden ungeheueren Aufschwunges des öffentlichen Konzertlebens, dem Rechnung zu tragen in der Folge das hauptsächliche Streben der Tonsetzer ist; Verinnerlichung und klare Form machen technischem Raffinement und der Sucht nach äußerlicher Wirkung Platz. Nur selten begegnen wir darum in der modernen Musikliteratur Tonschöpfungen, welche dem Hausmusikgebrauche wirklich dienlich oder die augenscheinlich vom Komponisten diesem Zwecke bestimmt sind. Von solcher Art sind beispielsweise Max Regers 22 kleine Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche" sowie seine zwei Sonatinen opus 89 für Klavier, desselben Tondichters „Schlichte Weisen" für Gesang und Klavier, oder Hugo Wolfs „Lieder aus der Jugendzeit"; sämtliche angeführten Werke sind in musterhafter Ausgabe bei Lauterbach und Kuhn (Leipzig) erschienen. Auch die früher genannte Sammlung der „Hausmusik des Kunstwart" (Callwey, München) enthält viele empfehlenswerte Werke gediegener Hausmusik moderner Komponisten. Es ist natürlich schwer für den Musikliebhaber, aus den Musikalienverzeichnissen und Katalogen bloß nach dem Titel der Kompositionen auf ihre Verwendbarkeit für den musikalischen Hausgebrauch den richtigen Schluß zu ziehen, so daß er Gefahr läuft, oftmals in der Wahl fehlzugreifen. Darum wäre es angezeigt, daß sich der wirkliche Musikliebhaber seine ihn auch in diesem Falle treu beratende Musikzeitschrift hielte, aus der er durch Besprechungen und Ankündigungen oder im äußersten Falle durch Anfragen bei der Schriftleitung (im Briefkasten) immer die entsprechende Aufklärung und Wegweisung schöpfen kann. Vielleicht gelingt es auch mit der hoffentlich bald zu gewärtigenden Wiederkehr zur Verinnerlichung in der Musik und der dadurch bedingten Wiedererweckung der Hausmusik, unsere großen Verlagsfirmen zu bewegen, in ihren Katalogen die für den Hausmusikgebrauch geeigneten Werke in einem besonderen Abschnitte unterzubringen oder wenigstens, wie früher erwähnt, entsprechend ersichtlich zu machen. Denn mehr als der Fachmusiker muß vom geschäftlichen Standpunkte einer Verlagsfirma aus der kauflustige musizierende Dilettant zur Anschaffung von Musikalien angeregt werden; sein Hauptbetätigungsgebiet ist aber gute Hausmusik. Im übrigen gehört nur ein bißchen guter Wille von seiten des musikliebenden Dilettanten dazu, für seine Hausmusikpflege auch das nötige Notenmaterial zu beschaffen. Der Musikfreund, den die seichte Salon- und Unterhaltungsmusik nicht zu befriedigen vermag, wird leicht bessere Literatur finden. In diesem Sinne gilt hier wieder einmal unseres herrlichen Robert Schumann Wort, der in seinen trefflichen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" sagt:

„Mit Süßigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muß die geistige Kost einfach und kräftig sein. Die Meister haben hinlänglich für die letztere gesorgt; haltet euch an diese!"

Richard Wagner und die „Neue Zeitschrift für Musik"

Aus dem kürzlich erschienenen Buch von Walter Lange: „Richard Wagner und seine Vaterstadt Leipzig"
(Mit freundl. Genehmigung des Verlags C. F. W. Siegels Musikalienhandlung [R. Linnemann] Leipzig, 1921)

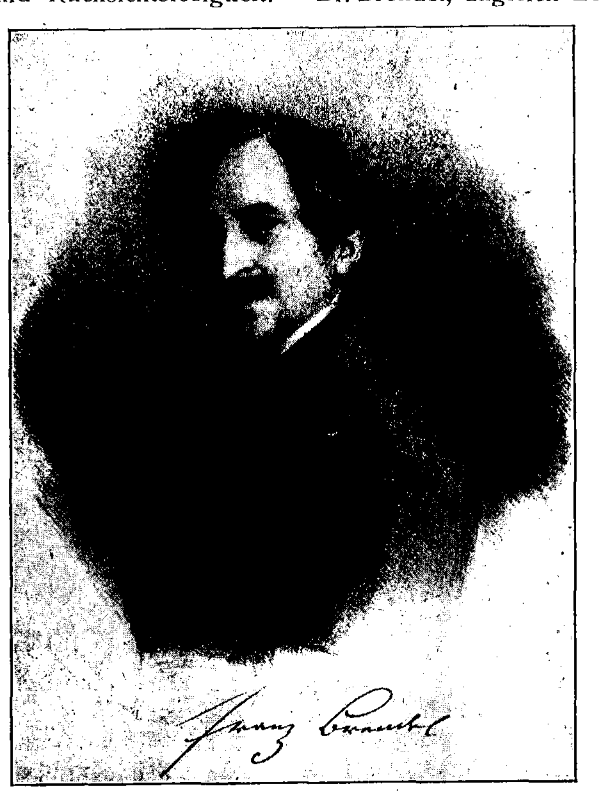
Brendel leitete die Zeitschrift seit 1846 und hatte bisher eine entschiedene Stellung zu Wagner nicht gewinnen können, weder im feindlichen noch im zustimmenden Sinne. Im Geiste Robert Schumanns hatte er eine wohlwollende Neutralität gewahrt, die sich fern von den Ausfällen etwa der Senffschen „Signale" hielt. Uhlig wurde von ihm zum Mitarbeiter gewonnen. Dem kräftigen Zupacken Uhligs, der sich rückhaltlos für die Sache Wagners einsetzte, gelang es nun auch, Brendel aus seiner Lauerstellung herauszulocken und zu eindeutig positiver Haltung gegenüber dem angefeindeten Wagner zu bestimmen.

Die erste Folge war, daß unter den bisherigen Abonnenten und Mitarbeitern der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine Panik ausbrach, die zum Verluste eines Teiles der bisher treuen Leser und Beiträger führte. Als Gewinn aber durfte eine zielbewußte, durch neue Männer gefestigte Haltung im Kampfe um die neue Kunst gebucht werden. Nun erst, mit dem Jahre 1852, wurde der Fall Wagner so recht zu einer öffentlichen Angelegenheit, die weiteste Kreise der Nation für oder gegen interessierte.

Es war natürlich, daß auch der umstrittene Meister selbst zur Feder griff, um sich neuerdings in der „Neuen Zeitschrift" vernehmen zu lassen. Am 3. und 6. September 1850 erschien sein Aufsatz „Das Judentum in der Musik", zum Glück muß man sagen, unter dem Decknamen „Karl Freigedank". Er wirkte wie eine Sensation, gewaltig die Gemüter erregend, vor allem auch

Brendel selbst zum Kampfe zwingend. Brendel, eine ehrliche, gerade, tapfere Natur, den lediglich der Vorwurf treffen konnte, diesem „Freigedank" Raum in seiner Zeitschrift gewährt zu haben, trat nach dem für ihn mißlichen Ausgange keinen Rückzug an, sondern setzte sich für seine Handlungsweise wie für den Schreiber und seine sachliche Auseinandersetzung mit dem Judentum ein.

Der Kampf um Wagner und seine Freunde entbrannte in aller Schärfe und Rücksichtslosigkeit. Unter Einsatz seiner Stellung hat ihn Brendel durchgeführt, dabei wacker sekundiert von Theodor Uhlig, der eine spitze, zu Hieb und Gegenhieb stets bereite Feder führte. Das Konservatorium, in seiner Stellung zu dem Revolutionär Wagner wirklich ein Institut, das seinem Namen alle Ehre machte, nahm geschlossen gegen Brendel Stellung. Die Kollegen, Rietz an der Spitze, fanden in Brendels Handlungsweise einen willkommenen Anlaß, ihn aus seiner Stellung als Lehrer am Konservatorium zu drängen. Im II. Bande der von Moscheles' Frau nach Briefen und Tagebüchern veröffentlichten Biographie des liebenswürdigen Künstlers ist uns eine Schilderung dieser Vorgänge überliefert. In einem Brieffragment heißt es: „Meine Collegen sind sehr gereizt durch einen Artikel, den Brendel (auch ein College) in seine Musikalische Zeitschrift aufgenommen hat; er heißt ‚Das Judentum in der Musik' und sucht Mendelssohn und Meyerbeer auf jede Art zu verkleinern. Ich sage s u c h t, denn was kann ein boshafter Zeitungsartikel einem bedeutenden Menschen anhaben? Aber einerlei. Alle sind wüthend, ich bin es auch, blieb aber äußerlich ruhig. Rietz hat nun folgenden Brief an das Direktorium des Conservatoriums concipiert: „„Dem geehrten Directorium des Conservatoriums kann es nicht entgangen sein, wie die hier erscheinende sogenannte ‚Neue Zeitschrift für Musik' seit längerer Zeit es sich zur Aufgabe gestellt zu haben scheint, nicht allein die hiesigen musikalischen Zustände und Leistungen in höchst einseitiger, geringschätzender, öfters höhnender Weise, jeder wahren Kritik durchaus fremden Tone zu besprechen, sondern eben auch in der Weise über Männer abzuurtheilen, deren Verdienste in der ganzen musikalischen Welt anerkannt werden und deren Werke jedem mit klaren Augen sehenden Künstler von Fach, so wie Laien, lieb und theuer sind. Diese Art und Weise, die musikalische Kritik zu mißbrauchen, hat in neuester Zeit alle Grenzen des Schicklichen überschritten. Wir Unterzeichneten würden dergleichen gänzlich ignorieren, wenn nicht der Redakteur jener Zeitschrift, Herr Dr. Brendel, zugleich Lehrer an der musikalischen Bildungsanstalt wäre, welcher auch wir einen Teil unserer Kräfte widmen. Da aber unsere Ansichten in dem positivsten Widerspruch mit denen des genannten Herrn stehen und es mit der Zeit nicht ausbleiben kann, daß diese widersprechenden Ansichten von unheilvollem Einflusse auf die unsrer Leitung anvertrauten Zöglinge sind, und sie in Verwirrung setzen, so halten wir es für eine ernste Pflicht, das Directorium auf dieses Mißverhältnis aufmerksam zu machen und geben uns der Hoffnung hin, daß das geehrte Directorium seine Mißbilligung an jenem Treiben energisch, und zwar durch die sofortige Entlassung des Herrn Dr. Brendel von dem Conservatorium an den Tag legen wird. Gezeichnet: Becker, Böhme, David, Hauptmann, Hermann, Joachim, Klengel, Moscheles, Plaidy, J. Rietz, Wenzel."" Soweit die Wiedergabe des Moschelesschen Briefes. Es wird dann weiter über den Erfolg dieses consilium abeundi berichtet, daß das Direktorium sich mit einer Aussprache über Brendels Haltung begnügte, von einer Entlassung aber absah. Naturgemäß ward Brendel bestürmt, den Verfasser jenes umstrittenen Aufsatzes zu nennen. Er aber hatte, wie Moscheles mit wohltuender Betonung bemerkt, die „Ehrenhaftigkeit, dies standhaft zu verweigern". Die Psychologie dieser einmütigen Stellungnahme gegen Brendel und die in seiner Zeitschrift vertretenen Ideen ist einfach genug. Mendelssohn, der über alles geliebte und vergötterte Meister, war gestorben. Noch am 9. Oktober 1847 hatte er seiner treuesten Verehrerin, Frau Livia, als Morgengabe nach der Rückkehr von längerer Reise ein Heft neuer Liederkompositionen über-



reicht. Das Nachtlied des Freiherrn von Eichendorff befand sich darunter: ‚Vergangen ist der lichte Tag‘. Es sollte der Schwanengesang Mendelssohns sein. Auf seine Bitte hatte sich Frau Livia, die er von je als die reinste Verkünderin seiner Kunst verehrte, an den Flügel gesetzt und ihm die Lieder vorgetragen. Und wirklich drohte das Lebenslicht zu erlöschen. Während des Gesanges war Mendelssohn einer Ohnmacht verfallen. Wohl erholte er sich noch einmal, um dann nach wiederholten Nervenschlägen für immer das Bewußtsein zu verlieren. Am Abend des 4. November entschlief er sanft und schmerzlos. In seiner Wohnung, wo noch vor Jahresfrist der Verkünder des Kunstwerkes der Zukunft sein Gast gewesen, nahmen die Freunde Abschied von dem teuren Entschlafenen, der im Tode Züge reinster Verklärung zeigte. Am Nachmittag des 7. erfolgte die würdige Trauerfeier in der Kirche St. Pauli, wo zum ersten Male sein Paulsoratorium erklungen war. Robert Schumann, Niels Gade, Moritz Hauptmann, Julius Rietz und Ignaz Moscheles hatten das Bartuch getragen. Vom reinmenschlichen wie vom künstlerischen Standpunkt ist es wohl zu begreifen, daß sie über die Verkünder einer der Mendelssohnschen Geistesrichtung gänzlich fremden Kunst im Innersten erbittert waren ob der Profanierung ihres Allerheiligsten. Denn als eine Entweihung empfanden sie es, sowenig die hohe, durchaus sachliche Behandlung des „Judentums in der Musik“ dem innerlich Unbeteiligten in diesem Lichte erscheinen konnte. Wer Mendelssohns liebenswürdiges Wesen recht einschätzte, konnte sich sagen, daß er nie eine Stellungnahme, wie sie Rietz dem Direktorium nahelegte, gebilligt haben würde, so sehr auch ihn der Aufsatz verletzt haben würde. Schüler waren noch immer päpstlicher als der Papst, und alle Nachbeter und Nachahmer haben noch stets im Üfereifer Wasser in den köstlichen Wein gegossen. Und auf der anderen Seite? Was hatte Brendel, was hatte Uhlig, was der hier noch ungenannte Wagner verbrochen? Nichts als ehrliche Überzeugung in sachlicher Form vertreten. Brendel wahrte lediglich die Tradition der Schumannschen Zeitschrift als eines Oppositionsblattes gegen alles Herkömmliche, das diktatorisch sich als die Kunst kat’ exochen proklamierte. Einst war es die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ mit ihren konservativen Tendenzen gewesen, gegen die sich die Jungen freie Bahn erkämpfen mußten, jetzt war es der einseitig starre Mendelssohnkultus, der alles freie musikalische Leben in Leipzig zu ersticken drohte. Die Geschichte kann nur wieder die Tragik alles menschlich Großen feststellen, das unverstanden, als ein einmaliges Wunder, als ein Unikum lebt, sich selbst genügend, Andersartiges ganz von selbst ausschaltend. Die Meister vermochten noch den Frieden gegenseitiger Anerkennung zu wahren. Die Jünger ließen die Lehre ihrer Meister zum Dogma erstarren und führten um dieses Dogmas Willen heftigste Kriege.

Und heftig sollte der Kampf erst entbrennen, nachdem Brendel sich in seiner Stellung behauptet hatte. Ferdinand Hiller, der nach dem Weggange von Leipzig unter großen Mühen in Dresden vier Jahre hindurch Abonnementskonzerte abgehalten, dann nach Düsseldorf, schließlich als städtischer Kapellmeister nach Köln gegangen war, hatte sich offen auf die Seite von Wagners Gegnern geschlagen, und schickte im nun entbrannten Kampfe einen gewissen Bischoff vor. Dieser Musikkritiker prägte den Spottnamen „Zukunftsmusik“, den schließlich Wagner selbst aufnahm und in dem berühmten „Zukunftsmusik“ betitelten Briefe an den französischen Freund Villot (1860) zum Ehrennamen erhob. Ludwig Bischoff übernahm die Leitung der soeben gegründeten „Rheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler“, die er als Forum für seinen Kampf gegen die neue Kunst benutzte, dabei von Hiller wacker aufgereizt. Theodor Uhlig war es nun, der in einer Reihe geistreicher, scharf pointierter, witziger Aufsätze diesen Kritikus neben andern abfertigte, dabei energisch auch für Wagner eintretend. Das Stadtgeschichtliche Museum Leipzig besitzt im Rahmen der kürzlich erworbenen Hagedornschen Wagnersammlung eigenhändige Briefe Uhligs an Franz Brendel, die auf die vorliegende Situation helle Schlaglichter werfen. Sie wurden in der vom Verfasser herausgegebenen Schrift „Richard Wagners Universale Bedeutung“ zum ersten Male veröffentlicht und von Friedrich Schulze kommentiert.

Daß auch Uhlig in frischem Draufgehen manchmal zu verbissen auf die Feinde losschlug, empfand selbst Wagner. In freundschaftlicher Beratung erteilt er dem Freunde eine Lektion, die als eine grundsätzliche Äußerung Wagners über „Polemik“ hier Platz finden möge: „laß eine gewisse Art von Polemik fortan bei Seite. Muß es sein, so schlägt man einmal gehörig drein — auf Tod und Leben, und mit der höchsten Kraft, deren man fähig ist: dann muß es aber auch ein Ende haben. Das immerwiederkehrende Stechen und Sticheln macht auf den Beschauer, den man im Grunde doch hierbei gewinnen will, einen höchst nachtheiligen Eindruck, nämlich den der Kampfunfähigkeit der beiden Feinde.“

Nur noch eine kurze Lebensfrist sollte dem tatkräftigen Freunde beschieden sein. Der letzte Brief, den Wagner am Heiligabend 1852 an ihn absandte, trug die besorgte Unterschrift: „Erfreue mich nur bald mit einer tröstlichen Nachricht über Deine Besserung! In höchster Teilnahme Dein R. W.“ Bereits am 3. 1. 53 raffte ihn die Schwindsucht hinweg. Sein Plan, Wagners sporadisch in Zei-

tungen und Zeitschriften erschienene Aufsätze gesammelt herauszugeben, blieb unausgeführt.

Am Ende sehen wir Wagner selbst in den hin und herwogenden Kampf eintreten. Mit souveräner Selbstbeherrschung alles Kleinliche und Persönliche ausschaltend, tritt er dem wackeren Franz Brendel zur Seite in seinem „Brief an den Herausgeber der ‚Neuen Zeitschrift'", betitelt: „Über Musikalische Kritik". Er erschien am 25. Januar 1852 und ist trotz sachlicher Vornehmheit auch wiederum ein Beleg dafür, daß keiner über sich selbst hinaus kann. Auch er ist in seinen praktischen Folgerungen und Anforderungen, die er an eine vernünftige, von gesunder Kritik geleitete Musikzeitschrift stellt, abhängig von seinen eignen musikdramatischen Vorstellungen.

Die Pflege der Geige

Von A. Nützel

Zur guten Erhaltung des Instrumentes ist peinliche Sauberkeit die erste Bedingung. Anhaftender Kolophoniumstaub ist nach Gebrauch sorgfältig abzuwischen. Man vermeide mit den Fingern auf den Lack zu greifen, was eine erhöhte Abnützung desselben zur Folge hat, zumal wenn die Finger mit Schweiß behaftet sind. Hat sich dennoch eine Schmutzkruste gebildet, so versuche man diese mit einem leicht mit Wasser angefeuchteten Lappen zu entfernen oder man nehme Zwiebelsaft, auch Terpentinöl dazu. Spiritus darf unter keinen Umständen benützt werden, obwohl er eine Harzschicht am leichtesten auflösen würde. Aber er löst nicht nur die obere Kruste, nein, er greift auch den Lack selbst an und zerstört ihn! Auch das Innere der Geige muß von Zeit zu Zeit gereinigt werden, damit der Schmutz nicht die Plattenschwingung beeinträchtigt. Man nimmt dazu eine Hand voll Gerstenkörner, läßt sie durch ein F-Loch ins Innere fallen und schüttelt die Geige kräftig. Der Staub entweicht und mit dem Schütteln fallen die Körner auch wieder heraus, wenn man die Geige mit den F-Löchern nach unten hält. Salz möchte ich zu diesem Zweck nicht empfehlen. Da die Gefahr besteht, daß Teile zurückbleiben, und Salz stark Feuchtigkeit anzieht, kann leicht ein Schaden entstehen. Die Wirbel reibe man mit einem Gemisch von Seife und geschabter Kreide ein. Dann werden sich dieselben leicht drehen lassen, ohne zu „knacken" und doch einen festen Halt haben. Will man einen Stimmstock aufstellen, dann kaufe man sich für diese Arbeit in einem Musikwarengeschäft einen sogenannten Stimmsetzer, ein gebogenes Instrument aus Stahl oder Eisen, welches an dem einen Ende eine Spitze hat, womit der Stimmstock angestochen und durch Ziehen oder Schieben an jeden beliebigen Platz gestellt werden kann. Bei dieser Arbeit sei man vorsichtig, daß nicht der Lack oder die F-Löcher beschädigt werden. Besitzt man eine gute Geige, dann schone man sie und behandle dieselbe wie ein kleines Kind, zart und rücksichtsvoll. Ist man aber Besitzer eines schlechten Instrumentes, dann scheue man nicht die Kosten und lasse die Fehler beheben. Der Geigenbauer der befähigt ist, die Ursachen des schlechten Klanges zu erkennen, wird Auskunft geben.

Spohrs Verhältnis zu Beethoven

Von Johann Lewalter

In den Tagen, in welchen zu Kassel, wo Generalmusikdirektor Dr. Louis Spohr längere Jahre als Kurfürstlicher Hofkapellmeister gewirkt hat, das Spohr-Museum eröffnet, und zu der Zeit, in welcher des Größten der Großen, Ludwig van Beethovens 150. Geburtstag in Ton und Schrift festlich begangen worden ist, gebührt es sich wohl, Spohrs freundschaftlichen Verhältnisses zu dem armen, tauben Meister zu gedenken. Daß Spohr mit Mendelssohn, Schumann, Weber, Kreutzer, Wagner u. a. in freundschaftlichem Verkehr gestanden hat, ist allgemein bekannt. Besonders Richard Wagners überaus warmer Nachruf an Spohr im 5. Band seiner Gesammelten Werke (1. Auflage, S. 135) hat schon manches ernste Musikerherz wie Morgentau erfrischt. Weniger aber dürfte bekannt sein, daß der Komponist des Fidelio die größte Hochachtung vor dem berühmtesten deutschen Geigenspieler seiner Zeit gehabt hat. Die persönliche Bekanntschaft Spohrs mit Beethoven rührt aus den Jahren 1813—1815 her, als Spohr in der österreichischen Hauptstadt Kapellmeister am Theater an der Wien war. In Spohrs, bei Georg H. Wigand in Kassel und Göttingen erschienener Selbstbiographie, die leider so gut wie vergriffen und auch antiquarisch schwer zu bekommen ist, hat der Geigenkünstler seine bis zum Anfang des Kasseler Aufenthaltes, also bis zum Jahre 1822 reichenden Erlebnisse in den Jahren 1847—1858, dem Vorjahre seines Todes,

niedergeschrieben. Im ersten Bande finden sich auf den Seiten 197—202 Aufzeichnungen, die darüber Aufschluß geben, wie sehr Beethoven Spohr zugetan war. Zugleich erfahren wir, wie entsetzlich Beethoven unter dem schweren Geschick der Taubheit zu leiden hatte. Die betreffende Stelle lautet also:

„Bei der Erwähnung Beethovens fällt mir ein, daß ich meines freundschaftlichen Verhältnisses zu diesem großen Künstler noch nicht erwähnt habe, und ich beeile mich daher, das Versäumte nachzuholen.

Nach meiner Ankunft in Wien suchte ich Beethoven sogleich auf, fand ihn aber nicht und ließ deshalb meine Karte zurück. Ich hoffte nun, ihn in irgendeiner der musikalischen Gesellschaften zu finden, zu denen ich häufig eingeladen wurde, erfuhr aber bald, Beethoven habe sich, seitdem seine Taubheit so zugenommen, daß er Musik nicht mehr deutlich und im Zusammenhange hören könne, von allen Musikpartien zurückgezogen und sei überhaupt sehr menschenscheu geworden. Ich versuchte es daher nochmals mit einem Besuche; doch wieder vergebens. Endlich traf ich ihn ganz unerwartet im Speisehause, wohin ich jeden Mittag mit meiner Frau zu gehen pflegte. Ich hatte nun schon Konzert gegeben und zweimal mein Oratorium aufgeführt. Die Wiener Blätter hatten günstig darüber berichtet. Beethoven wußte daher von mir, als ich mich ihm vorstellte und begrüßte mich ungewöhnlich freundlich. Wir setzten uns zusammen an einen Tisch, und Beethoven wurde sehr gesprächig, was die Tischgesellschaft sehr verwunderte, da er gewöhnlich düster und wortkarg vor sich hinstarrte. Es war aber eine saure Arbeit, sich ihm verständlich zu machen, da man so laut schreien mußte, daß es im dritten Zimmer gehört werden konnte. Beethoven kam nun öfter in dieses Speisehaus und besuchte mich auch in meiner Wohnung. So wurden wir bald gute Bekannte. Beethoven war ein wenig derb, um nicht zu sagen roh; doch blickte ein ehrliches Auge unter den buschigen Augenbrauen hervor. Nach meiner Rückkehr von Gotha traf ich ihn dann und wann im Theater an der Wien, dicht hinter dem Orchester, wo ihm der Graf Palffy einen Freiplatz gegeben. Nach der Oper begleitete er mich gewöhnlich nach meinem Hause und verbrachte den Rest des Abends bei mir. Dann konnte er auch gegen Dorette und die Kinder sehr freundlich sein. Von Musik sprach er höchst selten. Geschah es, dann waren seine Urteile sehr streng und so entschieden, als könne gar kein Widerspruch dagegen stattfinden. Für die Arbeiten anderer nahm er nicht das mindeste Interesse; ich hatte deshalb auch nicht den Mut, ihm die meinigen zu zeigen. Sein Lieblingsgespräch in jener Zeit war eine scharfe Kritik der beiden Theaterverwaltungen des Fürsten Lobkowitz und des Grafen Palffy. Auf letzteren schimpfte er oft schon überlaut, wenn wir noch innerhalb seines Theaters waren, so daß es nicht nur das ausströmende Publikum, sondern auch der Graf selbst in seinem Bureau hören konnte. Dies setzte mich sehr in Verlegenheit nnd ich war nur immer bemüht, das Gespräch auf andere Gegenstände zu lenken.

Das schroffe, selbst abstoßende Benehmen Beethovens in jener Zeit rührte teils von seiner Taubheit her, die er noch nicht mit Ergebung zu tragen gelernt hatte, teils war es Folge seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse. Er war kein guter Wirt und hatte noch das Unglück, von seiner Umgebung bestohlen zu werden. So fehlte es oft am Nötigsten. In der ersten Zeit unserer Bekanntschaft fragte ich ihn einmal, nachdem er mehrere Tage nicht ins Speisehaus gekommen war: ‚Sie waren doch nicht krank?‘ — ‚Mein Stiefel war's, und da ich nur das eine Paar besitze, hatte ich Hausarrest‘, war die Antwort.

Aus dieser drückenden Lage wurde er aber nach einiger Zeit durch die Bemühungen seiner Freunde herausgerissen. Die Sache verhielt sich so:

Beethovens ‚Fidelio‘, der 1804 (oder 1805) unter ungünstigen Verhältnissen, während der Besetzung Wiens durch die Franzosen, einen sehr geringen Erfolg gehabt hatte, wurde jetzt von den Regisseuren des Kärthnertor-Theaters wieder hervorgesucht und zu ihrem Benefize in Szene gesetzt. Beethoven hatte sich bewegen lassen, nachträglich dazu eine neue Ouvertüre (die in E), ein

Lied für den Kerkermeister und die große Arie für Fidelio (mit den obligaten Hörnern) zu schreiben sowie auch einige Abänderungen vorzunehmen. In dieser neuen Gestalt machte nun die Oper großes Glück und erlebte eine lange Reihe zahlreich besuchter Aufführungen. Der Komponist wurde am ersten Abend mehrere Male herausgerufen und war nun wieder der Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit. Diesen günstigen Augenblick benutzten seine Freunde, um für ihn ein Konzert im großen Redouten-Saale zu veranstalten, in welchem die neuesten Kompositionen Beethovens zur Aufführung kommen sollten. Alles, was geigen, blasen und singen konnte, wurde zur Mitwirkung eingeladen, und es fehlte von den bedeutenderen Künstlern Wiens auch nicht einer. Ich und mein Orchester hatten uns natürlich auch angeschlossen, und ich sah Beethoven zum ersten Male dirigieren. Obgleich mir schon viel davon erzählt war, so überraschte es mich doch in hohem Grade. Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein Sforzando vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust kreuzte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein Crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des Forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das Forte noch zu verstärken, mit hinein.

Seyfried, dem ich mein Erstaunen über diese sonderbare Art zu dirigieren aussprach, erzählte von einem tragikomischen Vorfalle, der sich bei Beethovens letztem Konzert im Theater an der Wien ereignet hatte.

Beethoven spielte ein neues Pianoforte-Konzert von sich, vergaß aber schon beim ersten Tutti, daß er Solospieler war, sprang auf und fing an, in seiner Weise zu dirigieren. Bei dem ersten Sforzando schleuderte er die Arme so weit auseinander, daß er beide Leuchter vom Klavierpulte zu Boden warf. Das Publikum lachte, und Beethoven war so außer sich über diese Störung, daß er das Orchester aufhören und von neuem beginnen ließ. Seyfried, in der Besorgnis, daß sich bei derselben Stelle dasselbe Unglück wiederholen werde, hieß zwei Chorknaben sich neben Beethoven stellen und die Leuchter in die Hand nehmen. Der eine trat arglos näher und sah mit in die Klavierstimme. Als daher das verhängnisvolle Sforzando hereinbrach, erhielt er von Beethoven mit der ausfahrenden Rechten eine so derbe Maulschelle, daß der arme Junge vor Schrecken den Leuchter zu Boden fallen ließ. Der andere Knabe, vorsichtiger, war mit ängstlichen Blicken allen Bewegungen Beethovens gefolgt, und es glückte ihm daher, durch schnelles Niederbücken der Maulschelle auszuweichen. Hatte das Publikum vorher schon gelacht, so brach es jetzt in einen wahrhaft bacchanalischen Jubel aus. Beethoven geriet dermaßen in Wut, daß er gleich bei den ersten Akkorden des Solo ein halbes Dutzend Saiten zerschlug. Alle Bemühungen der echten Musikfreunde, die Ruhe und Aufmerksamkeit wiederherzustellen, blieben für den Augenblick fruchtlos. Das erste Allegro des Konzerts ging daher ganz für die Zuhörer verloren. Seit diesem Unfalle wollte Beethoven kein Konzert wieder geben.

Das von seinen Freunden veranstaltete hatte aber den glänzendsten Erfolg. Die neuen Kompositionen Beethovens gefielen außerordentlich, besonders die Sinfonie in A-Dur (die Siebente); der wundervolle zweite Satz wurde da capo verlangt; er machte auch auf mich einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsicheren und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens.

Daß der arme, taube Meister die Piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Teile des ersten Allegro der Sinfonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nacheinander, von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktieren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits 10 bis 12 Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden Krescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo, seiner Rechnung nach, das Forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pianissimo spielte, und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete Forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde.

Glücklicherweise fiel diese komische Szene nicht bei der Aufführung vor, sonst würde das Publikum sicher wieder gelacht haben.

Da der Saal überfüllt und der Beifall enthusiastisch war, so veranstalteten die Freunde Beethovens eine Wiederholung des Konzerts, welche eine fast gleich große Einnahme abwarf. Für die nächste Zeit war daher Beethoven seiner Geldverlegenheit enthoben; doch soll sie aus gleicher Ursache noch einige Male vor seinem Tode wiedergekehrt sein.“

Auch äußerlich hat Beethoven seiner Verehrung für Spohr durch ein Erinnerungsblatt Ausdruck

gegeben, das nunmehr in beigefügter Wiedergabe im Spohr-Museum aufbewahrt wird. Spohr berichtet an anderer Stelle darüber folgendes:

„Als ich den ersten Gedanken zu meiner großen Reise durch Europa faßte, kam mir auch der, ein Album anzulegen, auf dessen Blätter ich Kompositionen aller der Künstler, deren Bekanntschaft ich machen würde, einsammeln wollte. Ich begann sogleich mit den Wienern und erhielt auch von sämtlichen dortigen Komponisten meiner Bekanntschaft kleine, eigenhändig geschriebene und größtenteils für mein Album eigens angefertigte Arbeiten. Der wertvollste Beitrag ist mir der von Beethoven. Es ist ein dreistimmiger Canon über die Worte aus Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘: ‚Kurz ist der Schmerz und ewig währt die Freude‘. Bemerkenswert ist 1., daß Beethoven, dessen Schrift, Noten wie Text, in der Regel fast unleserlich waren, dieses Blatt mit besonderer Geduld geschrieben haben muß; denn es ist sauber vom Anfange bis zum Ende, was um so mehr sagen will, da er sogar die Notenlinien selbst, und zwar aus freier Hand, ohne Rostral, gezogen hat; 2., daß sodann nach dem Eintritte der dritten Stimme ein Takt fehlt, den ich habe ergänzen müssen. Das Blatt schließt mit dem Wunsche: Mögten Sie doch, lieber Spohr, überall, wo Sie wahre Kunst und wahre Künstler finden, gerne meiner gedenken, Ihres Freundes Ludwig van Beethoven. Wien, am 3. März 1815.“



FREITE

Ich ging mal auf die Freite
Mit der Fiedel unterm Arm.
Aus jedem Schornstein stieg der
So heimatruhig und warm. [Rauch

Ich sagt' ihr, daß ich sie liebe
Und daß ich sie heiraten möcht'.
Ich hätte blos Geige und Lieder
Und nur einen Stiefelknecht.

Sie sagt mir, daß sie mich liebe
So herzlich ganz allein,
Sie bringe als Brautgut ihr
Mit in die Ehe hinein. [Lachen

Wir wohnen in einem Stübchen.
Wer's so gut wie wir doch hätt'!
Wir essen von einem Teller,
Wir schlafen in einem Bett.

Und kommen am Abend die Sterne
In unsere Kammer hinein,
Dann gucken durch unsere Bitten
Zwei ganz kleine Äugelein.

MAX JUNGNICKEL

Berühmte Komponisten bei der Arbeit

Von Joseph Haydn erzählt man, daß er nur dann hätte komponieren können, wenn er sich vorher sorgfältig angezogen, frisiert und einen von Friedrich dem Großen ihm geschenkten Diamantring angesteckt gehabt hätte. Das Papier mußte das denkbar beste sein, und die Noten schrieb er so schön, als sollten sie in Kupfer gestochen werden. Das gerade Gegenteil war Beethoven mit seiner unleserlichen Handschrift, der bei seinen Spaziergängen in der Umgebung Wiens zwar stets Notenpapier und Bleifeder bei sich führte, aber in seiner Zerstreutheit Platz nahm, wo es ihm paßte, wenn ihm ein musikalischer Gedanke kam, z. B. mitten auf einer Straße oder in einer Gast-

wirtschaft, ohne etwas zu verzehren. Erst wenn er fertig mit Schreiben war, kam er so zu sagen zur Besinnung und erkannte seine Umgebung. So entstand z. B. die Sinfonie pastorale, in der er ja bekanntlich viele Naturlaute verwendete. Ähnlich erging es Mozart, der ebenfalls sehr zerstreut war, z. B. in Paris, wo er in einer Gastwirtschaft sitzend und den Kopf in die Hand gestützt angestrengt über etwas nachdachte und dabei eine ganze Reihe Speisen bestellte, ohne sie zu berühren, bis er freudig bewegt aufsprang, den Kellner, der ihn für geistig nicht normal hielt, bezahlte und mit dem Rufe: „Endlich habe ich es gefunden!" das Lokal verließ. Es handelte sich um ein Finale in seiner Oper „Don Juan". Gluck wieder soll nur dann musikalische Einfälle gehabt haben, wenn auf jeder Seite seines Klaviers eine gefüllte Flasche Schaumwein stand. Franz Schubert wieder improvisierte in heiterer Gesellschaft, zuweilen unterwegs, seine besten Lieder, von denen er uns bekanntlich etwa 600 geschenkt hat. Meyerbeer arbeitete am liebsten, wenn die Elemente der Natur entfesselt waren, also bei Sturm, strömendem Regen und Gewitter. Spontini, als Generalmusikdirektor in Berlin Meyerbeers Nachfolger, konnte nur in einer Art Schlafrock aus weißer Seide mit goldenen Verzierungen und einer dgl. Mütze auf dem Kopfe arbeiten, und Richard Wagner machte ihm diese Angewohnheit in Gelb nach. Schumann pfiff gewöhnlich seine musikalischen Gedanken, wenn er seiner Umgebung nicht etwas vorschwieg. Donizetti pflegte einen Gegenstand lange angestrengt anzusehen, um Motive für seine Oper zu finden, z. B. die Auslagen eines Putzwarengeschäfts, um ein Finale zum „Herzog von Alba" zu schreiben. Rossini komponierte oft während der Unterhaltung mit einem Bekannten oder in einer ziemlich lauten Gesellschaft und zwar mit großer, vielleicht mit noch größerer Leichtigkeit als Mozart, aber auch flüchtiger, zuweilen erst am Tage der Aufführung der betreffenden Oper die Ouvertüre.

Boieldieu überließ die Komposition der Ouvertüre zu seiner Oper „Die weiße Dame" seinen Schülern Labarre und Adolph Adam, einem Elsässer, der die besten Gedanken hatte, wenn er sich, auf dem Sofa liegend, vom Kopfe bis zu den Füßen hatte (bei jeder Jahreszeit) in Betten einpacken lassen und wenn die eine seiner geliebten Katzen auf seinem Kopfe, die andere auf seinen Füßen lag.

Halévy endlich mußte auf dem Feuer (auch bei jeder Jahreszeit) einen Topf mit heißem Wasser haben, dessen Summen seine Phantasie mächtig anregte. Auch veränderte er pedantisch seine musikalischen Entwürfe oft, ehe er sie ins Reine schrieb. Diese Abänderungen ließ er in der Regel durch seinen Bruder besorgen, der deshalb den Spitznamen „Der Vers-Chirurg" erhielt.

Es wäre interessant zu erfahren ob nicht auch Komponisten der Gegenwart ähnliche Angewohnheiten, um nicht zu sagen: Schrullen, haben.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Das wieder heraufbeschworene Gespenst des altitalischen Geigenproblemes spukt weiter. Jetzt hat es der Baseler Crist-Iselin wieder von der Lackseite gepackt und glaubt, es mittels einer von ihm ersonnenen Temperagrundierung gelöst zu haben. Vier damit behandelte neue Instrumente wurden von dem Violinisten •Otto Kleiner vorgeführt. Sie klangen gut und setzten die Kunst des Spielers ins beste Licht. Aus dem Konzerte seines ebenfalls vortrefflichen Kollegen •Kulenkampff-Post hebe ich die seltene Träumerei und Caprice Op. 8 von Berlioz, aus dem des fulminanten •Florizel von Reuter das dreisätzige Konzert für Violine solissimo von Paul Ertel hervor. Dieses wird als das schwierigste Stück hingestellt, das je für Violine ohne Begleitung geschrieben wurde. Ich mache da aber auf Wagners Meistersingervorspiel aufmerksam, das Alexander Sebald für Violine solissimo setzte und bei Schott in Mainz herausgab, denn hier ist das Instrument ausgesprochen bis an die Grenze seiner Leistungsfähigkeit zu führen versucht. Im Streichquartette hatte der Wiener Geiger •Rose großen Zulauf, aber der ältesten und ehrwürdigsten der noch existierenden Musikzeitungen keine Referentenkarten geschickt. So hörte ich mir denn an seinem ersten Abende den zweiten der •Brüder Post an. Das Spiel dieser vier Herren war nicht nur technisch höchst sauber, virtuos und sehr klangschön, sondern auch innerlich und inspiriert. Es betraf drei Werke der alten Klassiker. Dagegen hörte man im letzten Konzerte von •Wladislaw Waghalter und Genossen, das leider wieder im Riesentheater des Deutschen Opernhauses stattfand, auch das Quartett von Grieg und ein Streichtrio Op. 29 von Volkmar Andreae. Dieses wirkte nicht nur durch seinen meisterlichen Satz, sondern auch durch seine reiche Erfindung, die sich in vielerlei originellen Einfällen, in schönen melodischen Linien und in frappanten Modulationen kundgibt. Zudem hat da alles sein weises, echt künstlerisches Längenmaß.

Klavierspielende bzw. -dreschende Kunstgenossen waren aller Art da, vom größten Meister bis zum mittelmäßigen Fragezeichen. Alle natürlich solissimo. Als Liszts Riesengenie seinerzeit auf den Einfall kam, einmal den ganzen Konzertabend hindurch allein, ohne die übliche vokale Mitwirkung zu spielen, da schrie alle Welt, wie arrogant es wäre, so ein Konzert über nur seine einzige eigene Person dem Publikum zuzumuten — heute nimmt man das von jedem flügge gewordenen Konservatoristen als selbstverständlich an. Andere Zeiten, andere Sitten, aber keine besseren. Ich will auch hier kurzen Prozeß machen, zumal in der Regel nicht Klavier gespielt, sondern — um mit Liszt selber zu sprechen — geprügelt wurde. Bei diesen Akrobaten beiderlei Geschlechts funktionieren nur noch die Arme; aus Finger- und Handgelenk zu spielen ist ja veraltet. Zu den rühmlichen Ausnahmen gehörten wieder •Waldemar Lütschg und •Walter Gieseking, auch •Alice Hassler-Landolt. Letztere spielte, wie allgemein üblich, die unausgeführte Skizze eines Mozartschen Konzertes am achten Symphonieabende des hervorragenden

Dirigenten ♦Theodor Müngersdorf. Dieser bewies in Straußens symphonischer Phantasie Op. 16 („Aus Italien"), die neben desselben Komponisten Bläserserenade Op. 7 den weiteren Inhalt des Konzertes bildete, wiederum, daß er zu den abgeklärtesten und großzügigsten, dabei aber doch ins Feine arbeitenden Kapellmeistern Deutschlands gehört. Seine Symphoniekonzertreihe war eine von den besten, die wir in diesem Winter hatten. Auch ♦Hermann Henze, der Apostel der Gegenwart, war wieder da. Er huldigte diesmal Reznicek mit zwei Werken und in deren Mitte Kaun. Von diesem hörten wir da die symphonische Dichtung „Sir John Falstaff" Op. 60 zum ersten Male in einer neuen Fassung. Die, welche die alte kennengelernt hatten, sagen, daß die neue klarer und leichter sei. Auf mich machte sie den Eindruck eines echten Kaun, wie wir ihn aus seinen übrigen Orchesterwerken kennen. Von Reznicek war zunächst die zweite symphonische Suite (D-dur) als Berliner Neuheit da, ein blendend instrumentiertes Werk stark positiv-musikalischen Gepräges. Dagegen erwies sich das überlange „symphonische Lebensbild" Schlemihl wie früher als ein trotz schöner, echt musikalischer Züge fragwürdiges Produkt. Kurios mutete auch die Erklärung an, daß es mit der Chamissoschen Figur nichts zu tun hätte und nur die üblen „Lebensschicksale" eines „modernen" Menschen schildern sollte. Na, wozu denn der keineswegs schöne Eigenname? Und „Lebensschicksale"? Gibt es denn noch andere Schicksale? Auch der „moderne" Mensch ist Qualm und Dunst, denn das Schicksal eines „vom Unglück Verfolgten, der im Kampf um seine ideelle und materielle Existenz zugrunde geht", ist uralt und zu allen Zeiten gleich gewesen, mag es sich nun um Sokrates, Christus, Giordano Bruno, Kepler oder Schlemihl handeln. Wertvoller erschien und anregender wirkte die vierte Symphonie von J. B. Förster, die der Prager Dirigent ♦Vladislav V. Sak in seinem Konzerte aufführte. Jedenfalls ein reifes Kunstwerk. Das danach gespielte Scherzo giocoso von Jaromir Weinberger wurde ebenfalls gut aufgenommen. Dagegen erregte das dadaistische Gestammel einer Orchestersuite von Pepito Ariola Heiterkeit. Der tüchtige Dirigent ♦Arthur Löwenstein vergeudete sich mit dieser kindisch-impotenten Neuheit, über die ein bekannter Kritikkollege und Musikprofessor spottete: „Da hat Fritzchen unreife Äpfel gegessen und und nun sein Leibweh in Musik gesetzt." Bitter aber treffend.

Die Höhenpunkte der letzten vierzehn Tage waren zweifellos zwei Choraufführungen. Die erste davon betraf Friedrich E. Kochs Oratorium „Die Sündflut". Da der Komponist ein deutscher und noch dazu Berliner Meister ist, war das bei D. Rahter in Leipzig erschienene Werk bei uns noch nicht zu hören gewesen. Nun nahm sich ♦Emil Thilo mit seinem Chore der Sache an und führte sie immerhin so durch, daß die großen künstlerischen Werte dieses Oratoriums zur Geltung kamen. Der vorzüglich geformte und ausgeführte Text rührt vom Komponisten her. Er stützt sich auf die Bibel sowie auf allerhand Quellen und Studien zur alten vorderasischen Kulturgeschichte. Seine sprachliche Gewandtheit läßt nichts zu wünschen übrig. Dennoch ist man dieser alten Semitengeschichten allmählich so überdrüssig geworden, daß sie einem selbst das Händelsche Oratorium, das sich ja zu drei Vierteln in ihnen ergeht, verleiden. Viel mag auch die abstumpfende Bibelpaukerei, mit denen man in den christlichen Schulen geelendet wird, daran Schuld tragen. Kochs Musik gehört zu dem Besten und Reifsten, was die Oratorienliteratur aufzuweisen hat. Schon der imposante Bau der Chöre läßt den wirklich großen Meister erkennen. Nicht minder aber das, was dem Sologesange zufällt. So hat z. B. die Liebesszene zwischen Eanna und Japhet reichlich Wert für ein modernes Musikdrama, obwohl im letzteren, wie das z. B. „Die Hügelmühle" bewies, wieder der spezifische Oratorienkomponist den Hemmschuh bildet. Drittens aber ist des großartigen Orchestersatzes zu gedenken, der stets volle, satte Farben hat, aber niemals aufdringlich wird oder gar die im vokalen Teile gelegene Hauptsache deckt. Was wäre ein solcher Meister der Jugend für ein Vorbild gewesen, wenn man ihn an die Spitze der Staatshochschule gestellt hätte! Aber statt dessen lasen sich die roten Regierungsproleten einen ausländischen Musikdadaisten auf der Eisenbahn auf!

Das andere Hauptereignis bestand in zwei Aufführungen des Verdischen Requiem, die wieder ♦Selmar Meyrowitz zu verdanken waren. Namentlich die erste, die früher sogenannte öffentliche Generalprobe, fiel so glänzend aus, daß sie den besten des ganzen Winters zugerechnet werden muß. Hier sah man auch, auf welch hohe Stufe der Kittelsche Chor gekommen ist. Da hat es mich nicht gereut, beide Aufführungen des von mir so hoch verehrten italischen Werkes besucht zu haben. Den Kittelschen Chor bewunderte ich aber auch wieder in einer der in dieser Saison so auffällig zahlreichen Aufführungen von Beethovens neunter Symphonie. Sie ist die am häufigsten gegebene Symphonie der ganzen Zeit, und hat es, gering geschätzt, wohl auf zwei Dutzend Aufführungen gebracht.

AUS PARIS

Von Prof. Paul Louis **Neuberth**

Obwohl gute und ernste Musik in Paris reichlich geboten wird, interessiert sich doch nur der kleinste Teil der Bevölkerung für diese Kunstgattung. Die große Masse treibt lieber Sport und huldigt dem Spiele oder besucht nur die Operetten. Man braucht sich daher nicht zu wundern, daß eine Operette wie „Phi-Phi" bereits mehr als tausendmal Abend um Abend aufgeführt werden konnte. Also auch hier die Zeichen der Zeit!

Von Maurice Emmanuel, dem ausgezeichneten Lehrer für Musikgeschichte an unserem staatlichen Konservatorium hörten wir eine neue Sinfonie. Sie ist ein Werk von raffinierter Schönheit. Ihre Form ist modern, die Instrumentation flüssig und klar, saftig und doch nicht massig. Das Werk, dessen Schönheit man erst nach mehrmaligem Hören voll erfassen kann, dürfte sicherlich auch außerhalb von Paris bald zu hören sein. Jetzt thront wieder Wagner in der Oper und in Konzerten. Wir werden mit seiner Musik überschwemmt. Täglich kann man hier die Vorspiele zu „Meistersinger" und „Parsifal" oder andere Teile seiner Opern hören. Eine italienische Operngesellschaft·Maestro Serafino dirigendo hat den „Tristan" mit Erfolg aufgeführt. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich behaupte, daß uns Siegfrieds Horn zwischen Motorgebrüll und Klaksonsgeheul auf den „Grands Boulevards" bald in die Ohren tönen wird!

Eine interessante Persönlichkeit der modernen Schule lernte ich in dem Russen Igor Strawinski kennen. Sein Ballett „Petruschka", bis jetzt sein Meisterwerk, gleicht einer Freske und klingt dabei recht volkstümlich. Im Gegensatz zu späteren Werken dieses Tonsetzers ist dieses Ballett noch leicht verständlich. Sein Wert liegt in der Betonung des Nationalen und in glücklich erfundenen Motiven. ♦Pierné dirigierte diese Musik mit großem Humor, das Colonne-Orchester spielte musterhaft, und der Beifall wollte kein Ende nehmen.

Außer Beethoven und Wagner sind: Bachs Suite in D, Mozarts Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit" und Jupiter-Sinfonie, Webers Freischütz-Ouvertüre, Berlioz' Römischer Karneval und Phantastique, Cesar Francks Sinfonie und Variations symphoniques, Debussy: Prélude à l'après-midi d'un Faune, Ravel: La

Mère l'oye, Rimsky-Korsakoff: Scheherazade und Cappriccio Espagnol, Roussel: Le Festin de l'Araignée und Dukas: Zauberlehrling die Werke, welche öfters während des Winters in Paris aufgeführt wurden.

Wir haben hier nicht weniger als dreißig Quartettvereinigungen; dafür hören wir aber nur selten ein neues Quartett. Das •Quatuor Poulet brachte zwar ein neues Werk von Le Guillard, ein schön geschriebenes, nicht der modernen Richtung angehörendes, doch etwas schwerfälliges Quartett, und das •Quatuor Capelle machte uns mit einem solchen von Darius Milhaud erfolgreich bekannt.

Jedoch sonst hören wir immer wieder nur Beethoven. Die Unkosten für einen Quartettabend sind hoch, und das Publikum will stets dasselbe anhören. Ich für meinen Teil kann diese Furcht vor Neuem nicht verstehen.

Ein jeder, der in Paris gelebt hat und sich für unsere Kunst interessiert, kennt die „Concerts Touche". Hier werden täglich mit einem kleinen vorzüglichen Orchester Konzerte gegeben.

Der Konzertmeister dieses Orchesters, •William Cantrelle, besitzt die Grazie eines Thibaud, ist aber weniger affektiert, und hat die Musikalität eines Kreissler, jedoch mit zarteren Manieren. Sein Spiel ist immer leidenschaftlich und doch ernst. Er steht — meiner Ansicht nach — einzig da in der Behandlung des Mendelssohnschen Konzertes, der „Symphonie espagnole" von Lalo und der „Havanaise" von Saint-Saëns. Seit dieser Spielzeit gehört Cantrelle als Konzertmeister auch zum Orchester Colonne und wird dort gleichfalls gefeiert.

Mancher Künstler konzertiert mit Erfolg in Amerika und sammelt dort Dollars, und doch ist er mit William Cantrelle nicht zu vergleichen! Die große Bescheidenheit dieses Künstlers ließ es mir als Pflicht erscheinen, seinen Namen durch diese Zeitschrift bekannt zu machen.

Bei Chevillard spendeten wir der Pianistin •Rachel Blanquer Beifall, die auch über das gewöhnliche Niveau hinausragt. Wir hatten über ihre Interpretation eines Lisztschen Konzertes bei Pasdeloup im vorigen Jahre viel Gutes sagen hören, mit ihrem diesjährigen Auftreten mit Beethovens C-Konzert waren wir in höchstem Maße zufrieden.

Diese Pianistin besitzt eine vollkommene Fingertechnik und unterläßt jedes Geziere, das beim Publikum eine oft nicht vorhandene künstlerische Persönlichkeit vortäuschen soll. Rachel Blanquer wird über ihren Erfolg gerade so stolz sein als das Publikum durch ihre Leistung glücklich wurde.

Andere Künstler konzertierten mit mehr oder weniger Erfolg, vor mehr oder weniger besetzten Sälen. Von ihnen seien genannt: •Renata Borgatti, eine recht begabte italienische Pianistin, die Tochter des Wagnersängers. •Maurice Marechal spielte sehr gut Cello, und •Frau Croiza sang mit ihrer milden Stimme und mit einer nicht oft erreichten Musikalität!

In der Opera-Comique wurde ein neues Werk: „Forfaiture" von Camille Erlanger (gestorben 1920) ohne Erfolg aufgeführt.

Auch die in der Oper stattgefundene Uraufführung „Antar" von dem zu früh verstorbenen Komponisten Dupont fand nicht die erhoffte Aufnahme.

Rundschau

OPER

ARNSTADT Ein tüchtiger Fachmann aus der nahen Musenstadt Weimar, der bekannte Heldenbariton •Karl Röser, erster Gesanglehrer am Erfurter Konservatorium für Musik, hat weder Mühe noch Kosten gescheut und in dem ehemaligen fürstlichen Theater wieder Opernabende eingeführt. Das Arnstädter Publikum, das auf diesen Genuß etwa fünf Jahre verzichten mußte, zeigte sich sehr dankbar. Die ersten fünf Operngastspiele waren vollständig ausverkauft. Gegeben wurde Verdis „Troubadour", Kreutzers „Nachtlager", Flotows „Martha" und Straußens „Fledermaus", die so begeistert aufgenommen wurde, daß sie in derselben Woche noch wiederholt werden mußte. Rossinis „Barbier von Sevilla" wurde in Originalbesetzung des Weimarer Nationaltheaters unter Rösers Gesamtleitung gegeben. Bei allen Opernaufführungen wirkten neben dem Leiter hauptsächlich die ersten Weimarer Kräfte mit Genehmigung des Generalindentanten, Herrn Hardt, mit, ebenso stellte dieses Theater den Chor. Röser gewann außerdem von anderen Theatern, so vom Stadttheater Erfurt, Gotha, Koburg, Altenburg usw. bedeutende Solisten, so daß die Gesamtleistungen von Publikum wie Presse stets äußerst dankbar aufgenommen wurden. Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß es an einer Provinzbühne sowohl in bühnentechnischer wie musikalischer Hinsicht viele Schwierigkeiten zu überwinden gibt. Karl Röser, ein geschulter und erfahrener Bühnenpraktiker, nahm selbst die szenische Leitung in die Hand und verstand es großartig, aus wenig viel zu machen. W. H.

PRAG Das Aprilereignis in unserem deutschen Opernleben war die Erstaufführung (!) des Verdischen „Don Carlos". Weil diese Premiere so spät stattfand, ist das Verdienst des sie in Szene setzenden Theaters groß. Je weniger lebensfähig das erstaufgeführte Werk selbst heute mehr ist, desto mehr muß man den Mut und Unternehmungsgeist der Opernbühne bewundern, die sich dieses vergessenen Verdi annimmt. Man mag über diese schweißgetränkte Versuchsoper Verdis, in der er nach einem neuen Stil tastet, wie immer denken, für die Entwicklungsgeschichte dieses großen Operisten bleibt sie das lehrreichste Beispiel unter allen seinen Bühnenschöpfungen; wagnerscher Sprechgesang mit ständig fließender Motivmusik und großer Opernstil kreuzen sich in derselben in einer Weise, die an manche im Stile verfehlte nachwagnerische Oper erinnert. Unser deutsches Theater hatte für diese späte Verdipremiere seine besten Kräfte eingesetzt; gediegene szenische Aufmachung, wirkungsvolle und lebendige Regie, vorzügliche musikalische Leitung (•Dr. Jalowetz) und nicht zuletzt ein glücklich gewähltes Ensemble blühender Stimmen. — Der Spielplan unseres deutschen Theaters war auch sonst interessant und überaus ergiebig an guten Opernvorstellungen. Die Leipziger Sopranistin •Aline Sanden gastierte wieder an drei Abenden (als Carmen, Tosca und Salome) mit großem Erfolge. Weniger erfolgreich dagegen war der als Gast auf Anstellung singende Karlsruher Kammersänger •Josef Schöffel als Pedro in „Tiefland" und als „Lohengrin"; Schmelz und Farbe besitzt seine sicher einst herrliche Stimme heute allerdings nicht mehr genug, aber der Heldentenorkrise unseres Theaters könnte sein Engagement mit einem Schlage abhelfen. Edwin Janetschek

STUTTGART Boris Godunow, Musikalisches Volksdrama von M. P. Mussorgsky (Aufführung am Württembergischen Landestheater in Stuttgart). Beinahe acht volle Jahre sind vergangen, seit Breslau dieses Werk eigenartig russischen Gepräges erstmals in deutscher Sprache zur Aufführung brachte. Jetzt taucht der Boris bei uns im südlichen Deutschland auf, aufs neue darauf wartend, daß ihm das Interesse zuteil wird, welches er mit seiner charakteristischen, häufig aus dem Quell nationaler Wei-

sen schöpfenden, konventioneller Opernausdrucksweise meist weit aus dem Wege gehenden Musik mit Recht erwarten darf. Man wird den richtigen Eindruck von dem Werk erst dann bekommen, wenn man sich daran hält, daß Boris Godunow mit der Schablonenoper wenig zu tun hat. Er bringt ganz einfach bunt wechselnde Szenen aus der Geschichte des Zaren Boris und des falschen Demetrius. Es sei nur darauf hingewiesen, daß die beiden nicht voreinander treten und daß die Geschichte jedes einzelnen sich besonders abwickelt. Mussorgskys Tonsprache ist durchaus nicht realistisch in dem Sinne von roh oder brutal, sie bedient sich der warmen, schlichten Melodie. Es wird niemand geben, der sagen könnte, er verstünde sie nicht oder sie hätte ihm nichts zu geben. Mitunter wird sie schwermütig, für unsere Ohren dann zu slavisch, dann ist sie wieder unbefangen, schlicht, dann farbig wie ein russisches Heiligenbild. Reize bietet sie immer dar und nur Eines will dem Komponisten nicht gelingen, woran er auch ungern gegangen ist, die Form der Arie im Sinne der westeuropäischen, der Pariser Oper. Die starke Beteiligung des Chores gibt der Oper das Recht, sich Volksdrama zu nennen, denn auf den Stoff allein wäre es nicht angekommen, aus dem hätte auch etwas ganz anderes als ein Volksdrama gemacht werden können. Man mag es naiv oder raffiniert nennen, jedenfalls gibt es dem Boris seinen besonderen Stempel, daß der Komponist einige seiner Kinderstubenlieder mit hereingenommen hat. Neben dem vielen Altertümlichen, fast Kirchenmäßigen, das die Oper sonst bringt, heben sie sich auffallend ab. Die Instrumentierung hat nicht der Komponist, sondern Rimsky-Korssakow besorgt, und es ist anzunehmen, daß auch sonst nicht alles so geblieben ist, wie es Mussorgsky sich dachte. In Einem blieb eben dieser genial veranlagte Russe stets Dilettant. Er hatte neue Ideen, aber es fehlte ihm an der Möglichkeit, sie in die Tat umzusetzen. Wohl auch an Energie und zäher Beharrlichkeit. — Eine im Kostümlichen mit historischer Treue vorgehende, im Szenischen sich auf das Nötigste beschränkende, gelegentlich auch mit einem gemäßigten Expressionismus liebäugelnde Spielleitung verhalf dem Werke zu sinnkräftiger, dabei durchaus nicht nur auf das Auge berechneter Wirkung. Gegen kleine Änderungen, Striche und dergleichen wird man nichts einzuwenden haben. Die Einstudierung des Boris war das Werk des Spielleiters ◆Dr. Ehrhardt, dem man für diese künstlerische Tat zu Dank verpflichtet ist. ◆Theodor Scheid war bedeutend im Charakterisieren, dabei zeigte sein Boris aber auch, was Singen heißt. Diese Partie ist glänzend, die Baritonisten müßten sich um sie reißen. Demetrius tritt gegenüber dem Zaren Boris zurück, da es ihm, so bedeutsam die Figur ist, an einer großen eigenen Szene fehlt. Unser Tenor ◆Rudolf Ritter war als Demetrius sehr gut am Platze, desgleichen ◆Fritz Soot als Fürst Schuiskij (Tenor), ◆Reinhold Fritz (Baß) als Bettelmönch, ◆A. Paulus als der greise Pimen (Baß). Ausgezeichnet war der Chor, ◆Olga Blomé (Sopran) konnte die Überzeugung nicht verschaffen, daß diese Gestalt dem Komponisten geglückt sei. Mit feinem Geschmack ist das Orchester behandelt, sein Klang bleibt immer schön, und viele Pikanterien der Instrumentierung sind daraus zu vernehmen. ◆Fritz Busch blieb seinerseits als musikalischer Leiter nichts schuldig, um die packenden Eigenschaften der Oper ins beste Licht zu stellen. Man darf auf Wiederholungen rechnen und braucht sich wohl nicht dem Vorwurf der Ausländerei auszusetzen, wenn man dem in erster Linie den russischen Geschmack treffenden Boris Godunow auch weitere Verbreitung auf deutschen Bühnen wünscht. **Alexander Eisenmann**

WEIMAR Die Leistungen im Opernbetrieb des Deutschen Nationaltheaters heben sich unter der anfeuernden, belebenden, aufs Ideale gerichteten Tätigkeit unseres ersten Kapellmeisters ◆Prof. Carl Leonhardt zusehends. Man arbeitet allseits mit Lust und Liebe und dankt dem hervorragend begabten Dirigenten für seine liebevolle Hingabe an seine ernst und heilig erfaßte Aufgabe. Das Gedächtnis an Richard Wagners Todestag (13. Februar 1883) feierte man mit einer prächtigen Aufführung von des Meisters „Siegfried", der Karfreitag brachte die nötige Stimmung für eine würdige Darstellung des „Parsifal". Mit den Neuverpflichtungen hat man allerdings nicht übermäßiges Glück gehabt, wenigstens nicht, was den weiblichen Teil anlangt. Weder ◆Felicitas Hallama noch ◆Anna Paulsen passen recht in den Rahmen der gewohnten Leistungen und lassen wehmütige Erinnerungen an unsere unvergeßliche Emmy Streng aufsteigen, die man allzu leichten Herzens ziehen ließ. In ◆Theodor Strack besitzen wir einen Tenor mit glänzender darstellerischer Begabung, der seine Rollen freilich gern etwas nach dem Salonheldenhaften zu gestaltet, mit einer strahlenden, wenn auch unbiegsamen Höhe voll Glanz und Kraft; leider mutet die Stimme in der Tiefe krank an. ◆Emil Fischers Baß entwickelt sich ständig in aufsteigender Linie, sein Klingsor war eine Leistung wie aus einem Guß. Unser bester Sänger ist und bleibt ◆Xaver Mang, ein Bassist von einem stets edlen und vornehmen Spiel und einer ganz prachtvollen, kerngesunden Stimme, die eine Tonfülle aufweist, wie man sie selten findet. Die Leitung des Theaters möge auf der Hut sein, daß man ihr diesen bedeutenden Sänger nicht wegschnappt! ◆Franziska Perak verabschiedete sich in Puccinis „Bohême". Publikum und Kritik läßt die glänzend begabte Sängerin, die im Vollbesitz ihrer künstlerischen Kräfte von den Brettern, die die Welt bedeuten, Abschied nimmt, um sich zu verheiraten, höchst ungern ziehen. — Die Inszenierung des „Parsifal", die noch aus dem Jahre 1914 stammt, also der jetzigen Theaterleitung nicht zur Last fällt, ist teilweise unglaublich geschmacklos. Klingsors Zaubergarten gleicht mehr einer vergröberten Tabakplantage als einem Sinnlichkeit ausströmenden Verführungshain.

Auf die Erstaufführung von Schrekers „Gezeichneten" folgte bald die von der komisch sein sollenden Oper „Herr Dandolo" von Rudolf Siegel, die anläßlich des Tonkünstlerfestes in Essen 1914 ihre Uraufführung erlebte. Das Werk besteht aus textlichen Harmlosigkeiten, die den Stoff höchstens für einen Akt, und nicht für drei Akte, abgeben konnten. Die Musik ist sehr fein gearbeitet, entbehrt auch nicht zahlreicher witziger und lyrischer Eingebungen, fällt aber aus dem Rahmen dessen, was viele begabte Tonsetzer schaffen könnten, nicht heraus. Sie lohnt nicht die gewissenhafte und fleißige Arbeit, die ◆Dr. Ernst Latzko, der musikalische Leiter, der eine tadellose Wiedergabe ihr angedeihen ließ, an sie wandte. Die Sänger waren vorzüglich: ◆Anneliese v. Normann, ◆Priska Aich, ◆Benno Haberl, ◆Bernhard Vollmer, ◆Fritz Stauffert, ◆Emil Fischer, ◆Xaver Mang. ◆Rudolf Gmürs „Dandolo" stellt sich auf die gleiche Stufe mit seinem auch jenseits der Grenzen Weimars bewunderten „Barbier". ◆Eugen Mehler schuf, wie immer, aparte Bühnenbilder.

◆Carl Stang, der geschätzte Dramaturg des Deutschen Nationaltheaters, der die am Sonntag Vormittag im Theater stattfindenden „Morgenfeiern" bestreitet, bereitete in einem einleitenden Vortrag auf den „Parsifal" vor, indem er aber, ebenso wie bei den „Gezeichneten", durch allzu großes Lobpreisen der Werke unnötigerweise pro domo zu reden scheint. **Dr. O. Reuter**

KONZERT

BEUTHEN O./S. Der unter der Leitung von ♦Paul Jaschke stehende „Singverein" konnte kurz vor der Volksabstimmung noch eine 3. und 4. Aufführung von Beethovens „Missa solemnis" herausbringen, und hätte, wenn nicht unüberwindliche Paßschwierigkeiten für die Solisten und das Breslauer Orchester eingetreten wären, mit einer 5. Aufführung zweifellos wiederum ein überfülltes Haus mit einer gleich andächtig lauschenden Zuhörerschaft erzielt. — An die Aufführung der „Missa" reihte sich die der „Neunten". So gestalteten sich der 9. und 10. März zu einem weihevollen Beethovenfeste, das nach dem Urteile maßgebender Kenner den guten Ruf des „Singvereins" von neuem befestigt hat. Die Solis wurden von ♦Frau Luise Hirt, ♦Margarete Teichmann, ♦Valentin Ludwig u. ♦M. Abendroth mit bestem Erfolge durchgeführt.

FRANKFURT A. M. Entsprechend den vorhergehenden Messen haben auch während der 4. Internationalen Einfuhrmesse vom 10. bis 16. April 1921 die Frankfurter Bühnen Meßfestspiele eingerichtet, die sich im Opernhause weniger durch besonders geschickte Auswahl der Werke und erstklassige Aufführungen auszeichneten, als durch Preise, die in erster Linie auf den gutgespickten Geldbeutel der Meßfremden berechnet erschienen. So schwankten die Preise zwischen 58 und 13 Mark (Galerie!). Man führte „Die Meistersinger von Nürnberg", „Lohengrin", „Der Rosenkavalier" und „Die Zauberflöte" als offizielle Meßfestspiele auf, während „Der letzte Walzer" den Wochenspielplan vervollständigte. Man wird leicht einsehen, daß diese Auswahl nicht wegen der Werke an sich zu beanstanden ist, sondern deshalb als unzweckmäßig bezeichnet werden muß, weil gerade diese vier Opern Repertoirestücke fast jeder einigermaßen anständigen Opernbühne sind. Dazu kommt, daß ganz besonders die Aufführungen der Wagner-Opern hier von einer traditionellen Schlamperei — besonders im szenischen Teil — triefen, die dem Wagner-Freund das Herz im Leibe umdrehen müssen. Man sieht an jeder mittelmäßigen Provinzbühne ebenso gute, wenn nicht bessere Aufführungen der „Meistersinger", des „Lohengrin" usw. — Ganz abgesehen von aller Regietradition stehen auch manche unserer Solisten durchaus nicht auf der Höhe, die der Ruf der Frankfurter Oper verlangt. — Der launenhafte ♦Herr Gläser zum Beispiel, der nur singt und spielt, wenn's ihm gerade einmal paßt, ist ein völlig unzulänglicher Stolzing. Seine gedeckte und guttural gepreßte Tongebung, seine breiige Aussprache, sein konventionelles Tenorgebahren können einer offenen und ehrlichen Kritik nicht standhalten. Ebenso unzureichend ist Herr ♦von Schenk für den Beckmesser. So gut dieser Künstler als Baßbuffo sonst ist, diese schwierige Rolle übersteigt seine gesanglichen und darstellerischen Fähigkeiten. Andererseits wird man wohl kaum einem gefühlsinnigeren Hans Sachs begegnen, als unserem stimmschönen ♦Herrn vom Scheidt; und auch die Eva des ♦Fräulein Beraneck dürfte in erster Reihe der Eva-Darstellerinnen zu nennen sein. Ein beweglicher David ist Herr ♦Schramm, der durch rein geistvolles Spiel die gesanglichen Schwächen vergessen macht. — Für den „Lohengrin" hatte man ursprünglich Herrn Robert Hutt als Gast versprochen, am Abend sang aber Herr ♦Fanger die Rolle. Beide Aufführungen hatten im musikalischen Teil unter ♦Eugen Szenkár Feuer und Temperament. Die Aufführung des „Rosenkavalier" und der „Zauberflöte" gewannen Interesse durch das Gastspiel des Kammersängers ♦Richard Mayr von der Staatsoper in Wien, der am ersten Abend einen trefflichen Ochs von Lerchenau, am zweiten einen eindringlichen Sarastro gab. Daß im „Rosenkavalier" außer dem Ehrengast weitere drei Aushilfsgäste — im ganzen also sage und schreibe vier Gäste — auftraten (♦Hedy Iracema Brügelmann aus Karlsruhe als Feldmarschallin, ♦Max Haas aus Wiesbaden als Valzachi und ♦Helmuth Neugebauer aus Karlsruhe als Sänger), die alle drei keine Größen waren, ist auch gerade kein günstiges Zeichen für den Frankfurter Opernbetrieb.

Von den beiden Messe-Festkonzerten des Frankfurter Sinfonieorchesters verdient das erste besonderes Interesse. Unter Leitung des schwedischen Kapellmeister ♦Prof. Dr. Hugo Alfvén trug es ausschließlich schwedische Tonschöpfungen vor. Das Programm umfaßte eine Suite für großes Orchester aus dem Drama „Das gelobte Land" von Armas Järnefelt, eine Tondichtung „Sommer" von Adolf Wiklund, eine Sinfonie Nr. 4 „Aus den Schären" und eine schwedische Rhapsodie „St. Johanni-Feier" von Hugo Alfven. Sämtliche Kompositionen sind unverfälschte Programmusik, die oft in äußerer Form und gedanklichem Inhalt merklich divergieren, immerhin aber als erste Proben schwedischer Musik nach dem Kriege in Deutschland starkem Interesse begegneten. Das zweite Konzert leitet ♦Dr. Unger (Berlin), der Mahlers „Vierte" mit einer unreifen Sopranistin (♦Alice Baehr) aufführte. Für sie entschädigte der prächtige Alt ♦Meta Reidels (Amsterdam), die vier Lieder eines fahrenden Gesellen sang. Das Programm wurde vervollständigt durch Mozarts Figaro-Ouvertüre und der Sopranarie aus „Il re pastore", in der ♦Henry Pusch den Klavierpart und ♦Annie Betzak (Offenbach a. M.) die obligate Violinstimme übernommen hatten. Das Orchester leistete in beiden Konzerten anerkennenswert Gutes. **Willy Werner Göttig**

LAUBAN Unter dem Vorsitz unseres Konzert- und Oratoriensängers ♦Georg Seibt hat sich hier ein „Ausschuß der Kunstfreunde" gebildet, der uns Kleinstädtern durch Heranziehung auswärtiger Künstler den Genuß eines guten Konzertes oder klassischen Dramas ermöglicht. Auf diese Weise lernten wir das Quartett der ♦Brüder Post kennen, den Berliner Pianisten ♦Georg Schramm und die Dresdener Tänzerin ♦Grete Wallenburg. Wir hörten den Cellisten ♦Prof. Georg Wille-Dresden und den Pianisten ♦Wilhelm Kunze-Leipzig, der ein geborener Laubaner ist, seit Ostern Organist und Kantor an unserer evangelischen Kreuzkirche. Aus Lauban stammt auch der Pianist ♦Georg Winkler, jetzt Organist an der Leipziger Andreaskirche. Er gibt hier von Zeit zu Zeit Orgel- und Klaviervorträge. Die Laubaner Singakademie, deren Leiter ♦Gymnasial-Musiklehrer Weinert ist, bringt Oratorien zur Aufführung unter Mitwirkung des Konzert- und Oratoriensängers Georg Seibt. Dirigent der Singakademie war früher der 1914 verstorbene Kgl. Musikdirektor Ewald Röder, Komponist von Orgelwerken und Herausgeber einer Gesanglehre für höhere Schulen. In ♦Frau Weinert-Eichholz, der Gemahlin des Gymnasial-Musiklehrers Weinert, besitzen wir eine vortreffliche Pianistin. ♦Musikdirektor Scholz ist der jetzige rührige Stadtkapellmeister. Ehemals war es Musikdirektor Emil Düring, eine markante Dirigentenpersönlichkeit, der als rüstiger Siebziger noch Violin-Unterricht erteilt. **Käthe Neumann**

MAINZ Mit C. F. Händels Oratorium „Der Messias" schloß die Mainzer Liedertafel ihre sehr erfolgreiche Saison 1920/21. Das anspruchvolle Werk wurde unter Leitung Kapellmeisters Otto Naumann und Mitwirkung hervorragender auswärtiger Solisten in nahezu vollendeter Weise zur Wiedergabe gebracht. Die Tondichtung gelangte zweimal zur Aufführung: als Vereinskonzert und, um auch Minderbemittelten den Besuch zu ermöglichen, zu sehr mäßigen Preisen als Volkskonzert. Beidemal war der große Saal des Konzerthauses bis auf den letzten Platz besetzt. — In

der abgelaufenen Spielzeit waren neben Lieder- und Kammermusikabenden namhafter Gäste an größeren Werken zur Aufführung gelangt: „Durch Nacht zum Licht“ von Friedrich Lux, „Das neue Leben“ von Wolf-Ferrari und Beethovens „Missa solemnis“. Lippmann

SCHWETZINGEN Zum ersten Male erscheint hier ein Konzertbericht aus dem Spargelstädtchen Schwetzingen in der badischen Rheinebene. Er soll zeigen, daß nicht nur in den großen Nachbarstädten Heidelberg, Mannheim und Karlsruhe die Pflege guter Musik bodenständig ist, sondern daß auch kleine Städte der badischen Pfalz der Frau Musika nicht vergessen und die Allgewalt der Töne pflegen. Schwetzingen hat so etwas wie eine Tradition. Als ehemalige Residenz der alten Kurpfalz hat das kleine Städtchen einstens ein reiches kulturelles Leben gesehen. Ein leider immer mehr verfallendes Theater und prachtvolle Säle im berühmten Schwetzinger Schloß mit guter Akustik zeugen noch heute davon. Diese Tradition ist zwar etwas verschlafen, aber sie ist nicht ganz verweht. Gediegene Musik wird hier ernsthaft gepflegt, und von Zeit zu Zeit finden zwar kleine, aber hervorragende Konzerte statt. So hat beispielsweise vor etlichen Wochen •Arno Landmann-Mannheim, den nicht der Lokalpatriotismus, aber die sachliche Kritik zu den besten Orgelmeistern der Gegenwart rechnet, ein ganz vortreffliches Kirchenkonzert gegeben, in dem er chronologisch wohlgeordnet die Meister der Kirchenmusik zu Gehör brachte. Nur ein Name: Bach! Dann dürften wir das •Leipziger Soloquartett für Kirchengesang (•Professor Röthig-Leipzig mit Gattin, •Frl. Gertrud Kubel und •Karl Tränkmer-Leipzig) hören, das eine Auslese aus dem Schatze der gemütvollen deutschen Kirchenlieder brachte. Wie die sangen! Herrgott, war das eine herrliche Feierstunde. Wie ineinander verwachsen scheinen die prachtvoll gepflegten Stimmen, wie Orgeltöne klangen die Gesänge, die in ihrer schlichten und dennoch, oder gerade deswegen so ergreifenden Weise einen tiefen Eindruck machten. Die Künstler taten ein Besonderes, da sie am Tage darauf auch den Kindern der Volksschulen und der Realschule ihre kostbaren Gaben unentgeltlich darboten. Bruno Wilh. Wolter

TEPLITZ-SCHÖNAU Bei einem Rückblick über die 24 Wintersinfoniekonzerte wäre vor allem die Gedenkfeier zu Beethovens 150. Geburtstage zu erwähnen, die unter •Musikdirektor Reicherts Leitung in würdiger und festlicher Weise eine zyklische Aufführung aller Ouvertüren und Sinfonien des Meisters mit der „Neunten“ als Abschluß brachte, die namentlich in chorischer Beziehung eine glänzende Leistung bot. Das Soloquartett bestand aus den Damen •Schott-Berlin und •Stradal-Teplitz, und den Herren •Jurisch-Gablonz und •Schmalnauer-Dresden, und löste seine Aufgaben mit Erfolg. Aus dem Rahmen dieser Konzerte seien als Solisten nur einige Künstler hervorgehoben: •Emil Enderlein und •Rudolf Schmalnauer mit feinempfundnen Liedern von Reichert, von denen namentlich Dehmels „Wiegenlied für meinen Jungen“ großen Erfolg hatte. Ferner •Ansorge mit Beethovens Es-Dur-Konzert, dann •Stella Wang, eine junge Sauerschülerin mit einer prachtvollen Wiedergabe von Brahms D-Moll-Konzert, und •Robert Steuermann, der feine Techniker mit Liszts Es-Dur-Konzert und einer reizenden Klangspielerei von Ravel. Unsre heimische Gesangskünstlerin •Frau Brussin-Zschok setzte sich für interessante moderne Orchesterlieder nach Texten von Ricarda Huch (Uraufführung) von Theodor Veidl ein, der auch mit seiner ersten Sinfonie in der Sakschen Philharmonie in Prag einen ehrenvollen Erfolg buchen konnte. An Uraufführungen von Orchesterwerken gab es noch eine Sinfonie von Josef Metzner, dem Leiter der staatlichen Musikschule in Petschau, deren erster Satz in Form und Inhalt besonders schön ist, und das in diesen Blättern schon genannte Variationenwerk von Johannes Reichert, dessen kurzes, schumannisch angehauchtes Thema in einer Reihe von Veränderungen, die sogar die Tanzform in ihren Kreis aufnehmen, gestaltungs- und erfindungsreich umgewandelt wird; eine aus einem Nebenthema meisterlich aufgebaute Fuge gibt dem Ganzen, bei Ausnützung instrumentaler Klangeffekte, einen krönenden Abschluß. Die Kammermusik war vertreten durch •Arnold Rosé und •Georg Szell, die an drei Abenden sämtliche Klavier-Violinsonaten Beethovens, man kann wirklich sagen, nachschufen; der Künstler am Klavier (Georg Szell) erwies sich dabei als eine Sensation ersten Ranges, über die man fast Rosé vergaß; dieser Vierundzwanzigjährige wird noch von sich reden machen. Einen schönen, ungetrübten Genuß verschafften uns zwei junge, kaum flügge gewordene Künstler, •Christa Richter (Violine) und •Josef Langer (Klavier) mit einem Sonatenabend, an welchem sie Werke von Tartini, Bach, Beethoven und Brahms zum Vortrag brachten. Zwei Geiger von hohem Rang, •Henri Marteau und •Willi Burmester forderten zu Vergleichen heraus, die natürlich zugunsten des ersteren ausfielen. •Ansorge und •Kočian versuchten den deutsch-tschechischen Ausgleich herzustellen, was ihnen auf musikalischem Gebiete durchaus gelang. Die vollständige Aufzählung aller konzertierenden Künstler und sonstigen Veranstaltungen würde den hier zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. — Die Ortsgruppe Teplitz des musikpädagogischen Verbandes in Prag, der alle zur Ausübung des Unterrichtes berechtigten Lehrkräfte angehören, entfaltete eine reiche Tätigkeit: außer Mitgliederkonzerten, die hier selten gehörte Kammermusikwerke brachten, veranstaltete der Verein vier Schüleraufführungen, bei welchen 20 Lehrkräfte ungefähr 60 Schüler vorführten, die zum großen Teil ein erfreuliches Niveau technischen und geistigen Könnens erreicht hatten. Der erste deutsche musikpädagogische Kongreß in der Tschechoslowakei findet Ende August in Teplitz statt, worüber seinerzeit berichtet werden soll. Alfred Kayl

Besprechungen

Hermann Hans Wetzler. Zwei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Frisch empfundene schöne Musik gibt uns Wetzler in diesen Duetten. Von eigenartiger Stimmung ist das in dunkler Tönung gehaltene „Lied aus König Grisehaar“.

Karl Horwitz. Sechs Gedichte für eine Singstimme und Klavier, op. 4. — C. F. Kahnt, Leipzig.

Dieses op. 4 ist sehr ungleich geraten; anscheinend enthält es aus verschiedenen Studienjahren zusammengestellte Arbeiten. Die beiden ersten Stücke, „Der Abend“ und „Dies ist ein Lied“, geben sich trotz mancher Härte noch gemäßigt und sind modern zersetzte Neuromantik. Die vier anderen Lieder sind leider Schönbergiaden. Mit Todesverachtung werden in ihnen ohne Rücksicht auf auch nur einigermaßen guten Zusammenklang die einzelnen Stimmen gegeneinander ins Treffen geführt. Solche gewaltsame Kontrapunktiererei führt zur Unmusik! Was Schönberg durch erbarmungslose Konsequenz auf seinem scharf gezeichneten Entwicklungswege erreicht, gibt sich bei dem noch unentwickelten Horwitz als eitle Nachäfferei seines krankhaft verfeinerten Vorbildes. Schade um die wunder-

vollen Verse! Sie verlangen nach einer ganz anderen stark empfundenen musikalischen Ausdeutung.

Georg Schumann. Fantasie-Scherzo, op. 68 Nr. 1, Burleske, op. 68 Nr. 2. — F. E. C. Leuckart, Leipzig. Zwei sehr formschöne, wirkungsvolle Klavierwerke brahmsischer Richtung, äußerst dankbar für den Pianisten wie für den feinfühligen Musiker. Allerdings scheinen die hier und dort aufflammenden modernen Lichter nicht aus der Komposition heraus entstanden, sondern künstlich aufgesetzt zu sein. Curt Beilschmidt

Siegfried Eberhardt, Virtuose Violin-Technik. Deutscher Musik-Verlag Dur und Moll, Berlin.

Der bekannte violin-pädagogische Schriftsteller und Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin bewährt in einer noch heute seltenen Weise die Erfüllung der besonders von Schumann und Liszt erhobenen Forderung: Allgemeinbildung des Musikers. Durch die Berührung mit anderen Wissenschaften fällt so manches helle Licht auf Punkte, die aus dem rein praktischen Betriebe heraus beständig mit persönlichen Ansichten, ohne die Möglichkeit standhältiger Beweise, umstritten werden. Eberhardt befragt, wo es not tut, die Physiologie, die Psychologie des Kindes und die experimentelle Theorie der Handarbeit, selbst die vergleichende Tierpsychologie und die Psycho-Pathologie. Ohne irgendwie Überflüssiges anzuhäufen, weiß er für den Weg seiner Gedankenentwicklung überall gerade das herauszugreifen, was ihn dabei fördert. Auch der strittige Wert der Vorschulung des Organs zum Instrumentenspiel durch gymnastische Systeme, wie Fingersport, wird grundsätzlich wissenschaftlich beleuchtet, nach der stets festgehaltenen Art des Verfassers ohne Namensnennung und Ausfälligkeit. Trotzdem wäre das dritte Kapitel seines Buches, als selbständiges Druckheft veröffentlicht, die gefährlichste Waffe, die jemals gegen dies ganze Prinzip und seine heutigen verbreitetsten Vertretungen geschmiedet wurde — bei aller freundlichen Anerkennung und Abgrenzung möglicher Erfolge. Es liegt fern, im Rahmen einer kurzen Buchbesprechung zu dieser Frage Stellung zu nehmen, aber ein Hinweis auf ihre Behandlung durch Eberhardt schien unerläßlich. Am wenigsten Bezug unter den verwandten Gebieten nimmt der Verfasser auf die stoffverwandten Werke über Klaviertechnik, die er natürlich genau kennt; hier schien also für seinen Zweck, der psycho-physiologischen Aufklärung über Voraussetzungen, Ziele und Mittel der Technik, nicht allzuviel zu holen. Dagegen ist es geradezu staunenswert, wie vortrefflich seine einleitenden Kapitel, über Theorie der Übung und des technischen Unterrichts im allgemeinen, auf das Klavier- und Gesangsfach passen. Man müßte nur wenige Worte ändern oder weglassen, um eine ganz ausgezeichnete Einleitung zu einem Werke über Singunterricht zu haben. Dr. Max Steinitzer

Notizen

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Tänzer unsrer lieben Frau", Legende nach altem Texte von Franz Johannes Weinrich, Musik von Bruno Stürmer (Stadttheater Krefeld).

„Graziella", Musikdrama von Albert Mattausch aus Magdeburg (Stadttheater Kiel).

„Der Sonnenstürmer", ein dramatisches Bühnenoratorium von Hans Stieber (Chemnitz).

Bevorstehende Uraufführungen

„Die Prinzessin Girnara", Musikdrama von Egon Wellesz (Frankfurt a. M.).

„Der schlaue Amor", Oper von Curt Beilschmidt (Leipzig).

„Der Herkönig", Singspiel von Max Neal und Karl Grandauer (Schauspielhaus Stuttgart).

„Esther", Musikdrama von Albert Mattausch (Stadttheater Kiel).

„Thamar", biblische Oper von Franziska Hager, Musik von Wilhelm Mauke (Landestheater Stuttgart).

KONZERTWERKE

„Sinfonie Nr. 4 in H-Moll", von Paul Büttner (Staatsoper Berlin).

„Vision" und „Waldlegende", Orchesterwerke von Julius Lorenz (Orchester-Verein Glogau).

„Volkers Nachtgesang" (Em. Geibel), für Orchester, Solobratsche und Bariton von Max Höhne aus Strahlsund (Stettin).

„Fantasie für Bratsche und kleines Orchester", von Hermann Grabner, Heidelberg (Ludwigshafen, durch •Generalmusikdir. Prof. E. Böhe).

„Taorcina", Tondichtung für großes Orchester von Prof. E. Böhe (Ludwigshafen).

„Suite für vier Holzbläser", von Bruno Stürmer (Tonkünstler-Verein Berlin).

„Klavier-Sextett", von Kurt Kern (Leipzig).

„Tagebuch eines Verschollenen", Liederzyklus von L. Janáček in Prag.

„Suite für Streichorchester", von Carl Schönherr.

„Klaviersonate op. 75 in F-Dur", von Walter Niemann (München, durch •Ellen Andersson).

„Reiterlieder", für Tenor und Orchester von Hans Stieber (Halle).

„Symphonie in D-Dur", von Karl Herforth (Halle).

„Valeria", Vorspiel zur Oper von Karl Herforth (Halle).

„Lieder", von Hermann Drechsler, Bremen (München, durch •Johanna Dietz).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Parsifal", von Wagner, im Stadttheater zu Greifswald.

„Matthäuspassion", von Bach, durch den lutherischen Kirchenchor in Leer, durch •Kantor Onnecken.

„Phaedra", Ouvertüre von Massenet in Memingen (Sinfoniekonzerte, •Prof. G. Meyer); außerdem Werke von Beethoven, Mozart und Gluck (Ballett-Suite Nr. 2).

„Symphonie op. 10", von Eduard Erdmann (Stuttgart, unter •Busch).

„H-Moll-Messe", von Bach (Zwickau, Dirigent •Prof. Vollhardt).

„Der Rose Pilgerfahrt", von Rob. Schumann; Rob. Schumann-Abend des gem. Chores „Deutscher Sangeshort", Dir. •G. Schaff (Berlin).

„Das Paradies und die Peri", von Schumann, durch Theodor Storms Gesangverein auf Husum (•Dir. Prof. Müller).

„Entführung aus dem Serail", von Mozart; auf der Freilichtbühne im Schwetzinger Schloßpark.

Musikfeste und Festspiele

Chemnitz. Hier finden vom 8. Mai bis 1. Juni Maifeste statt, die außer dem „Nibelungenring" am 25. Mai: „Mona Lisa" als Gastspiel der Berliner Staatsoper unter Leitung des Komponisten Intendant •Schillings und am 1. Juni die „Entführung aus dem Serail" von Mozart als Gesamtgastspiel der Dresdner Staatsoper unter Leitung von •Kutzschbach bringen.

Dresden. Die Deutsche Dante-Gesellschaft wird in Gemeinschaft mit der dortigen Technischen Hochschule am 25. und 26. September den 600. Todestag Dantes durch eine Gedenkfeier, ähnlich wie in Berlin und München, begehen. In Aussicht genommen sind eine Festfeier in der Technischen Hochschule, eine Ausstellung künstlerischer und literarischer Werke, die sich auf das Leben und Wirken Dantes beziehen, die Aufführung der Dante-Sinfonie von Liszt, Rezitationen usw.

Dresden. In Verbindung mit einer großen Künstlerwoche ist eine „Weber-Woche" geplant, und zwar im Herbst. Der Anlaß ist das Hundertjahr-Jubiläum des „Freischütz". Staatsoper, Kath. Hofkirche (Meißen) und Philharmonisches Orchester werden sich beteiligen. Im Weber-Hause in Hosternitz bei Pillnitz findet eine Feier statt. Ferner soll im Foyer der Staatsoper eine Weber-Herme als Gegenstück zur Wagner-Herme enthüllt werden. Spiritus rector der „Weber-Woche" ist der bekannte hiesige Prof. Otto Schmid.

Güstrow. Hier fand ein zweitägiges Beethoven-Fest statt, das mit einer Aufführung der neunten Sinfonie im Güstrower Dom abschloß.

Hagen. Das städtische Schauspielhaus veranstaltete vom 24. bis 30. April eine Mozart-Festspielwoche mit je einer Aufführung von „Cosi fan tutti", „Entführung", „Figaro" und „Don Juan". Als Gäste wirkten •Emmi Heckmann-Bettendorf, •Elise v. Catopol-Batteux, •Desider Zador und •Benno Ziegler von der Berliner Staatsoper, •Grete Merrem-Nickisch und •Ludwig Ermold von der Dresdner Staatsoper, •Max Gillmann und •Joseph Geiß vom Nationaltheater München, •Greta Kist-Spoel vom Landestheater Hannover, •Frida Singler vom Stadttheater Hamburg und •Karl Schröder, Köln. Die musikalische Leitung hatte der erste Kapellmeister •Ernst Mehlich.

Köln. Das erste Rheinische Kammermusikfest zu Köln und im Bühler Schloß (23. bis 25. Mai, Köln, Beginn 6 Uhr, im Lesesaal, 26. und 27. Mai im Rittersaal des Brühler Schlosses) wird veranstaltet von der Kölner Kammermusikgesellschaft und dem Verein der Kammermusikfreunde Brühl. Es wirken mit das Berber-Quartett (München), das Brühler Schloßquartett (Kurköln), das Gewandhausquartett (Leipzig), das Wendling-Quartett (Stuttgart), die Kölner Bläservereinigung und andere. Als Dirigenten des aus diesen Kammermusikvereinigungen zu bildenden Kammerorchesters sind verpflichtet: •Prof. Hermann Abendroth, •Otto Klemperer, •Prof. Franz Schreker und •Hans Wetzler. Die auszuführenden Werke bestimmt die künstlerische Leitung und das aus führenden theoretischen und praktischen Musikern bestehende Preisgericht. Es werden Kammermusikwerke jeglicher Gattung, von alten und neuen deutschen Meistern zur Aufführung gebracht. Die im Wettbewerb preisgekrönten Kompositionen werden uraufgeführt. Die genaue Programmaufstellung kann erst nach der endgültigen Preisfestsetzung erfolgen. Dem Ehrenausschuß sind sämtliche Spitzen der Behörden Kölns, die Regierungspräsidenten, Oberbürgermeister, städtische Musikdirektoren, die Vorsitzenden der bedeutendsten musikalischen Gesellschaften und zahlreiche Vertreter der Künste, Wissenschaften, des Handels und der Industrie der Rheinlande beigetreten.

Münster i. W. Hier fand eine Wüllner-Woche statt. Sie galt der Ehrung des in Köln gestorbenen Komponisten Franz Wüllner, der 1832 in Münster geboren wurde. Es wurden Vorträge, Konzerte und ein Theaterabend unter Mitwirkung von •Ludwig Wüllner geboten.

Musik im Auslande

Barcelona. Wagners Parsifal hat hier unter der Leitung des Münchner •Generalmusikdirektors Bruno Walter großen Beifall gefunden; die Titelrolle sang •Walter Kirchhoff.

Basel. Das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft wird Ende Mai aufgelöst werden.

Budapest. Das Stadttheater, das während des Krieges sich gänzlich der Operette ergeben hatte, kehrt seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß als Volksoper zum ausschließlichen Opernrepertoir zurück.

Christiania. Das hiesige Philharmonische Orchester hat die Forderung gestellt, daß Kapellmeister •José Eibenschütz (Hamburg), der hier mit großem Erfolge einige Konzerte geleitet hat, als gleichberechtigter Dirigent der Kapelle neben Georg Scheevoigt verpflichtet werde. Eibenschütz hat das Angebot unter der Bedingung angenommen, daß es ihm gelingt, seine deutschen Verpflichtungen zu lösen.

Das skandinavische Bachfest wurde mit Glanz eröffnet. Der Dirigent •Professor Straube und sämtliche Solisten sind von der Presse lebhaft gefeiert worden.

Das erste skandinavische Bachfest fand am 26. bis 29. April d. J. statt. Als Mitwirkende waren gewonnen: •Elisabeth Rethberg (Sopran), •Emmi Leisner (Alt), •Hans Lißmann (Tenor), •Dr. Wolfgang Rosenthal und •Berg-Hansen (Baß), •Adolf Busch und •Hugo Kalberg (Violine), •Alexander Schuster (Violoncello-, •Joseph Pembaur (Klavier), •Axel Andersen (Flöte) und •Alvild Sandbold (Orgel). Auf dem Vortragsplan standen: **Vier kirchliche und weltliche Kantaten,** darunter je eine für Sopran und Alt, das große Magnificat, das Drama per Musica: Die Wahl des Herkules, das vierte Brandenburgische Konzert, das A-Moll-Konzert für Klavier, Violine und Flöte, Suiten, Klavier- und Orgelwerke, endlich die Johannespassion. **Den Chor stellte der Cäcilienverein von Kristiania; den Instrumentalkörper das Philharmonische Orchester, Leiter der Aufführungen war der Leipziger Thomaskantor •Prof. Carl** Straube.

Helsingfors. In der Staatsoper fand hier Wagners „Tristan" vor einem internationalen Publikum, unter •Mikoreys Leitung mit der •Gura-Hummel als Isolde, •Lußmann als Tristan begeisterte Aufnahme.

Paris. Der weltberühmten Großen Oper in Paris geht es scheinbar finanziell nicht zum besten. Da soll der Film helfen, dem man am Nachmittag Zutritt in diesen Tempel der Sangesmuse gewähren will. Und schon hat sich, wie wir aus der „Lichbild-Bühne" ersehen, der Präsident des größten amerikanischen Filmkonzerns, der Famous Players, die Vorführung der Paramount-Filme im Opernhaus gesichert. Ein Vorgang von fast symbolischer Bedeutung für das „Frankreich von heute"...

Paris. Im Theater Champs Elysées haben Mitglieder der Niederländischen Nationaloper Tristan und Isolde mit außergewöhnlichem Erfolg aufgeführt.

Dresden. Konzertreise des Kreuzchores. Der Kreuzchor ist von der Nederlandschen Centrale voor Vacantiekinderen uit Duitschland zu einer Konzertreise nach Holland eingeladen worden. In der Zeit vom 3. bis 21. Mai finden Kirchen- und Saalkonzerte in Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, dem Haag, Arnheim, Deventer, Zeist und Amersfoort statt. Im Haag soll ein Bachkantaten-Konzert unter Mitwirkung des Königlichen Residenz-Orchesters stattfinden. Den Kruzianern wird sich wiederum der Kreuzkirchenorganist •Musikdirektor Pfannstiehl anschließen. Die Erträge der Aufführungen kommen

dem Niederländischen Zentralkomitee für Ferienkinder aus Deutschland zugute. Für die Heimreise hat die Musikgesellschaft in Essen zu einem Kreuzchorkonzert eingeladen. Es soll im großen Saale des Städtischen Saalbaues stattfinden.

Die Dresdener Philharmoniker, die am 8. April eine Konzertreise nach Schweden unternommen haben, sind bei ihrer Ankunft aufs herzlichste begrüßt worden. Sie haben große Konzerte in Malmö, Lund und andern Städten veranstaltet und mit Symphonien von Mozart, Brahms, Tschaikowsky usw., sowie mit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und dem Meistersinger-Vorspiel unter Kapellmeister ♦Edwin Lindners Leitung glänzende Erfolge erzielt. Das Orchester wird Gelegenheit haben, in dreißig Städten Schwedens Propaganda für die deutsche Instrumental-Musik zu machen.

Südamerika. Das Wiener Philharmonische Orchester wird im Sommer ein Gastspiel in Südamerika geben, das ♦Artur Nickisch leiten wird. Bei einem günstigen Ergebnis soll sich daran auch ein Operngastspiel schließen.

♦Willem Mengelberg ist von Amerika wieder in Amsterdam eingetroffen. Mitte Mai leitet er während der „Niederländischen Woche" in Madrid zwei Konzerte mit dem dortigen Kgl. Orchester, Ende Mai und Anfang Juni wird er eine Reihe Konzerte im Augusteum zu Rom dirigieren, wobei u. a. die Neunte von Beethoven dreimal aufgeführt wird.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dresden. Die Nachrichtenstelle in der Staatskanzlei teilt über den Beschluß des Gesamtministeriums am 22. IV. 1921 folgendes mit: Das Gesamtministerium stimmt dem Plan der Errichtung einer Staatshochschule für Musik und redende Künste in Dresden grundsätzlich zu, ist aber infolge der Finanzlage des Landes außerstande, neben der Überlassung der entsprechenden Räume im Taschenbergpalais einen Beitrag aus Staatsmitteln zu gewähren. Falls auf dieser Grundlage unter Heranziehung der vom Rat der Stadt Dresden und von Privaten in Aussicht gestellten Zuschüsse der Plan verwirklicht werden kann, soll die Hochschule als Staatshochschule vom Staate geführt und besonders durch staatliche Prüfungen und staatliche Mitverwaltung als Staatshochschule gekennzeichnet werden. Zur weiteren Bearbeitung der Angelegenheit wird im Kultusministerium ein Ausschuß eingesetzt, in dem das Ministerium des Innern und die Stadt Dresden vertreten sein sollen.

Königsberg i. Pr. Die Vierzigjahrfeier des Königsberger Konservatoriums für Musik fand in zwei musikalischen Veranstaltungen am 24. und 26. April d. Js. im großen Stadthallensaale statt. Der 24. April war für Schülervorträge bestimmt, am 26. April fand abends 7½ Uhr ein Konzert statt, an dem eine Anzahl der hervorragendsten Lehrkräfte des Kunstinstituts mitwirkten. Zur Aufführung gelangten u. a. zwei sehr selten gehörte Konzerte für drei Klaviere und Orchester von J. S. Bach. Der Reinertrag beider Veranstaltungen ist für die Unterstützungskasse unbemittelter Schüler des Konservatoriums bestimmt.

Leipzig. Das Konservatorium der Musik zu Leipzig hat eine neue Verfassung erhalten, nach der in Zukunft die gesamte künstlerische Leitung in den Händen eines Senates liegt. Dem Senat gehören an die Professoren Paul Graener, Stephan Krehl, Operndirektor Lohse, Thomaskantor Karl Straube und Robert Teichmüller, von denen Professor Krehl durch die Lehrerschaft als Studiendirektor gewählt wurde und am 1. April die Leitung des Konservatoriums übernommen hat. Für die geschäftliche Verwaltung wurde ein Kuratorium von neun Personen eingesetzt, zu dessen Vorsitzenden Hofrat Richard Linnemann gewählt wurde. Auch der Rat und die Stadtverordneten werden in dem Kuratorium vertreten sein, ebenso wie die Lehrerschaft, die das Recht erhielt, einen selbstgewählten, stimmberechtigten Vertreter zu den gemeinsamen ordentlichen Sitzungen von Senat und Kuratorium sowie in die Prüfungskommission zu entsenden. Auch wurde der Lehrerschaft das Recht eingeräumt, den Studiendirektor selbst zu wählen, bei Vorschlägen für Anstellung und Entlassung von Lehrkräften, sowie allen Aufnahme- und Entlassungs-Prüfungen und der Ausstellung von Zeugnissen abgehender Studierender mitzuwirken. Als Vertreter wurde von der Lehrerschaft einstimmig der Organist Professor Heynsen gewählt. Zum Vorsteher der Seminarklassen wurde Professor Emil Paul ernannt.

Wortlaut einer einstimmig gefaßten Entschließung, die den staatlichen und städtischen Behörden übermittelt wurde:

Nach Zeitungsmeldungen soll die Frage der Verstaatlichung des Konservatoriums der Musik zu Leipzig eine Klärung gefunden haben. Wir stellen ausdrücklich fest, daß in dem in dieser Presse-Notiz ausgesprochenen Sinne niemals mit Vertretern des Konservatoriums noch der Stadt Leipzig Verhandlungen stattgefunden haben, „nach denen eine Unterabteilung der Staatshochschule dem Leipziger Konservatorium angegliedert werden soll". Eine solche Regelung lehnt das Leipziger Konservatorium mit Entschiedenheit ab, denn die Zumutung, daß ein Institut von Weltruf von einer Gründung, die vorläufig ein Phantasiegebilde ist, abhängig sein sollte, wirkt direkt beleidigend. Das Leipziger Konservatorium kann eine Stellung als Unterabteilung nur als Herausforderung ansehen, die alle beteiligten Kreise, besonders auch die Studierenden, mit Entrüstung zurückweisen.

Der Senat, das Kuratorium und die Lehrerschaft des Konservatoriums. Die Vereinigung der Studierenden am Konservatorium.

Münster i. W. Die Westfälische Hochschule für Musik hat mit Ostern wieder ein erfolgreiches Semester abgeschlossen, indem die Zahl der Schüler bis über 500 gestiegen ist. Als Geigenlehrerin tritt Frl. Philippi ein. Es ist gelungen, als Ersten Klavierlehrer und zugleich stellvertretenden Direktor Herrn Dr. Engelhorn zu gewinnen, dem als Künstler ein hervorragender Ruf voraus eilt. Im kommenden Semester tritt zum ersten Male das Musiklehrer- und Musiklehrerinnen-Seminar in Tätigkeit. Die Aufnahmebedingungen für die Musikhochschule, das Seminar und die Vorbereitungsklassen sind vom Sekretariat der Anstalt, Neubrückenstraße 65, gegen 1 Mark und Porto zu beziehen.

Berlin. Das Zentral-Institut für Erziehung und Unterricht hat in Aussicht genommen, eine Schulmusikwoche für die Zeit vom 17.—21. Mai zu veranstalten, bei der die wichtigsten Fragen des Schulgesanges und der Schulmusikpflege durch praktische Vorführungen, Vorträge und anschließende Besprechungen behandelt werden sollen. Die Teilnehmergebühr für die ganze Tagung beträgt Mk. 50. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Zentral-Instituts, Berlin W, Potsdamerstraße 120.

Mit einem Lektorat für Musikwissenschaften an der Kölner Universität ist der Kölner Musiker und Komponist Professor Ewald Straeßer beauftragt worden. Er wird im kommenden Sommersemester über Theorie und Formenlehre lesen.

Konzertmeister Professor Georg Wille in Dresden ist zum artistischen Direktor am Konservatorium unter gleichzeitiger Übernahme der Orchesterklasse ernannt worden.

Kapellmeister Rudolf Krasselt erhielt einen Ruf als Professor an die Akademische Hochschule für Musik in Charlottenburg.

Dr. Hermann Stephani, Komponist in Eisleben, hat von der Universität Göttingen und Marburg gleich-

zeitig einen Ruf als Universitätsmusikdirektor erhalten. Er wird dem Rufe nach Göttingen Folge leisten.

Die frühere Münchner Hofopernsängerin Emmy Krüger ist mit Ilona Durigo und Professor Johannes Messchaert für die Opernschule des Zürcher Konservatoriums gewonnen worden, und zwar als Oberleiterin der Bühnenklassen.

Persönliches

In Madrid feierte der große spanische Musikhistoriker und Komponist Felipe Pedrell seinen 80. Geburtstag. Abgesehen von seiner hervorragenden Bedeutung für die Erforschung der spanischen Musikgeschichte und von seinen Leistungen für die spanische Musikwissenschaft überhaupt, hat er sich auch um die Verbreitung und Pflege deutscher Musik in Spanien die größten Verdienste erworben. Unvergessen bleiben wird ihm besonders sein begeistertes und tatkräftiges Eintreten für Richard Wagner zu einer Zeit, da in Deutschland selbst die Wagnersche Sache noch keineswegs eine allgemeine war (1868 gründete Predell in Barcelona die erste Wagnergesellschaft). Als Komponist ist der Jubilar besonders mit einer Reihe von Opern an die Öffentlichkeit getreten, daß man ihn als Begründer der spanischen Nationaloper bezeichnen kann.

Dem Münchner Kapellmeister Theodor Freitag ist auch für dieses Jahr die Leitung des Kurorchesters in Bad Tölz übertragen worden.

Seminarmusiklehrer Heinrich Pferdmenges wurde zum Dirigenten des Gütersloher Musikvereines gewählt.

Der Violoncello-Virtuos Willy Deckert (Berlin) wurde nach über 10jähriger Tätigkeit fürs Rote Kreuz, von der preußischen Staatsregierung durch Verleihung der Roten Kreuz-Medaille ausgezeichnet.

Die „Nationale Vereinigung amerikanischer Musikklubs" in Chicago hat dem aus Dortmund gebürtigen deutschen Organisten und Tondichter Wilhelm Middelschulte für eine chromatische Phantasie und Fuge in einem Preisausschreiben den ersten Preis zuerkannt.

Margret Meyolff ist als erste jugendlich-dramatische Sängerin auf zwei Jahre an das Stadttheater in Bielefeld verpflichtet worden.

Die Leipziger Pianistin, Anni Eisele, ist von ihrer Schweizer Konzertreise zurückgekehrt. Über ihre Erfolge sind die Zeitungen des Lobes voll. Sie würdigen vor allem ihre „Titanen-Leistung" in der auch hier mit der Philharmonie gespielten Straußschen „Burleske".

Der Leiter des Steingräber-Verlages, Georg Heinrich, hat sich mit Frau Margarete verw. Degner verheiratet.

Der Münchner Willy Türk ist als Tenorbuffo an das Stadttheater in Rostock verpflichtet worden.

Alexander von Zemlinsky hat eine neue Oper „Der Zwerg" nach Oskar Wildes „Der Geburtstag der Infantin" beendet.

Walter Niemann arbeitet an einer neuen dritten Klaviersonate („Elegische" nach Wilh. Raabes „Versunkenen Gärten").

Der Bochumer städtische Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg trägt sich mit Rücktrittsgedanken. Der Grund soll in der Zurücksetzung bei der Besetzung des Opernkapellmeisterpostens an der Bochum-Duisburger Oper zu suchen sein.

Die Münchner Pianistin Helene Zimmermann wird, um Verwechslungen mit der gleichnamigen Dresdner Klaviervirtuosin, die in diesem Winter auch in Berlin und Leipzig auftrat, vorzubeugen, von jetzt an unter dem Namen Helene Schiff-Zimmermann konzertieren.

Beatrice Cramme, eine Schülerin Teichmüllers, hatte in Markneukirchen großen Erfolg.

Die Berliner Barthsche Madrial-Vereinigung veranstaltete am 24. April 1921 ihr 160. Konzert.

Ludwig Flaschner von der Hamburger Volksoper wurde ab 1. September d. Js. als I. Spielbaß an das Stadttheater nach Wiesbaden engagiert.

Der langjährige 1. Vorsitzende des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes E. V., Professor Gustav Kulenkampff in Berlin, starb nach schwerem Leiden am 10. Februar im Alter von 71 Jahren. In dem Dahingegangenen betrauert der Verband den edlen, allzeit hilfsbereiten Menschen, den ideal schaffenden Musiker und den unermüdlichen Vorkämpfer für die soziale und fachliche Hebung des Standes der Musikpädagogen.

Kammersängerin Helene Seubert-Hansen, Ehrenmitglied des Nationaltheaters in Mannheim, ist im Alter von 76 Jahren in Mannheim gestorben.

Frau Marie Strauß, die Witwe des ehemaligen Hofballmusikdirektors und Komponisten Eduard Strauß, ist im Alter von 81 Jahren in Wien gestorben.

Aus dem Vereinsleben

Prag. Unter den deutschen Gesangvereinen Prags befinden sich in diesem Jahre gleich zwei Jubilare: Der Prager deutsche Männergesangverein, einer der ältesten Gesangvereine Böhmens, der sein sechzigjähriges Bestandesfest feiern, und der aufstrebende Deutsche Volksgesangverein, der das Jubelfest des fünfundzwanzigjährigen Bestehens begehen wird.

Instrumenten-Fabrikation

Dem Posaunisten des Deutschen Opernhauses, Ernst Dehmel, ist eine Erfindung gelungen und soeben in Deutschland patentiert worden, die für die Orchestergestaltung bei Wagneraufführungen erhebliche Bedeutung gewinnen dürfte. Herr Dehmel ersetzt die bisher üblich gewesenen zwei Posaunen, deren Bedienung umständlich und auf die Tempi nicht ohne Einfluß war, durch ein einziges Instrument, das sich außerdem gegenüber der bisherigen riesigen Wagnerposaune durch ein handliches Format auszeichnet, und dabei aus vier Stimmungen besteht. Durch zwei Ventile und drei Bogen ist es möglich, auf dem einen Instrument die f-, die es-, die Kontra-b- und Kontra-as-Stimmung herzustellen. Der Wechsel des Mundstückes, der früher nötig war, fällt fort, da auf dieser neuen Posaune die Tiefe vom Kontra-c bis zum eingestrichenen c leicht zu blasen ist. Auch die Bindungen, die früher auf anderen Posaunen unmöglich waren, werden bei der Dehmelschen Posaune mit Leichtigkeit bewältigt. Im Deutschen Opernhaus ist das Instrument seit einigen Wochen eingeführt. Der Erfinder hat bereits Siegfried Wagner darauf vorgespielt, der sich sehr begeistert mündlich und brieflich darüber geäußert hat, ebenso E. N. von Reznizek. Da natürlich die Anschaffung dieses einen Instrumentes billiger ist als die der bisher benötigten zwei Posaunen, wird die Erfindung ihren Weg machen.

Verschiedenes

Für deutsche Würde tritt Professor Ferdinand Pfohl in den „Hamb. Nachr." gelegentlich eines Musikberichts über ein Konzert des Klavierspielers Karl Friedberg ein, der französische Stücke zum Vortrag bringen zu dürfen glaubte. Prof. Pfohl schreibt dort: „Aber — so lang auch nur ein Franzose als Feind auf deutschem Boden steht, so lange noch ein Deutscher in kalter Wohnung frieren muß, während die Franzosen in deutschen Kohlen ersticken, solange sollten es deutsche Künstler als vaterländische Pflicht betrachten, auch nicht eine einzige Note französischer Musik zu spielen." Diese Mahnung sollte eigentlich überflüssig sein. Jeder deutsch empfindende Deutsche wird französische Musik in deutschen Konzertsälen so lange ächten müssen, als noch ein Franzose als Feind auf deutschem Boden steht!

Autographen-Versteigerung. Die reichhaltige Autographensammlung des 1895 in München verstorbenen philosophischen Schriftstellers Moriz Carriere kam in Berlin durch Karl Ernst Henrici am 9. und 10. Mai zur Versteigerung. Der Katalog Nr. 70, der viele Darstellungen in Lichtdruck und Faksimile enthält, weist 864 Nummern auf, von denen aber eine ganze Anzahl aus größeren Konvoluten besteht, so daß in der Sammlung weit über 3000 einzelne Autographen enthalten sind. Unter den Musikerhandschriften steht ein Originalmanuskript von Johann Sebastian Bach an der Spitze, das die Überschrift trägt: „Tamburi Herr Gott dich loben wir" und die Paukenstimmen zu Bachs Kirchenkantate zum Michaelifeste enthält. Das seltene Stück ist auf 5000 Mark abgeschätzt. Franz Schubert ist mit zwei Musikstücken vertreten; einer „Aria Andante con moto", wahrscheinlich schon aus dem Jahre 1813 stammend, und eine eigenhändige Komposition zweier Lieder von Ernst Schulze mit der Zeitangabe „Jänner 1817". Beide Stücke sind mit je 3600 Mark bewertet. Ein sehr sauber geschriebenes, neunseitiges Originalmanuskript von Gustav Mahler enthält ein chinesisches Trinklied für Gesang und Orchester, datiert „1. August 1908", und hat einen Schätzungspreis von 3000 Mark. Weiter sind unter den Musikern Beethoven, Mozart, Richard Wagner, Weber, Liszt, Loewe, Haydn, Robert Schumann u. a. vertreten.

Schriftleitungsvermerk

AN UNSERE ABONNENTEN

Preisausschreiben über „Leichte Kompositionen": Im Anschluß an unsere bisherigen Mitteilungen setzen wir unsere Leser davon in Kenntnis, daß im 2. Juniheft diejenigen Arbeiten in einer Zusammenstellung veröffentlicht werden, die in engere Wahl gestellt wurden und unsern Lesern zur Beurteilung unterbreitet werden sollen.

Anläßlich des 51. Deutschen Tonkünstlerfestes in Nürnberg, des Bachfestes in Hamburg und des Brahmsfestes in Wiesbaden erscheint Heft 11 der „Z. f. M." als Sonderheft. — Auserlesene Aufsätze mit trefflichen Illustrationen, Erläuterungen über die geplanten Aufführungen u. v. a. werden das Heft so gestalten, daß es sich unter den Musikzeitschriften als wertvolle Festschrift hervorhebt. — Da wir von unseren Abonnenten gewöhnt sind, daß sie sich für die Sache ihrer Zeitschrift verwenden, wo immer es möglich ist, und es sich jetzt darum handelt, Vertreter zu finden, die dafür sorgen, daß dieselbe bei den Festlicheiten an allen in Frage kommenden Plätzen ausliegt, bitten wir um Anregungen und Vorschläge. — Wir werden entstehende Unkosten vergüten und sind auch bereit, uns darüber hinaus erkenntlich zu zeigen.

Der Postauflage liegt eine Bestellkarte des Deutschen Musikverlages „Dur u. Moll", Berlin-Wilmersdorf, bei.

UNSERE MUSIKBEILAGEN

Unsere heutige Musikbeilage soll ein praktisches Beispiel zu den Ausführungen Janetscheks sein. In der Erkenntnis, daß in vielen Familien, in denen Hausmusik auch heute noch betrieben wird, oft der Bratschenspieler fehlt, hat Söchting seine Quartettsammlung für 3 Violinen und Cello bearbeitet. Viele Musikfreunde und vor allen Dingen die Jugend werden diese Bearbeitung dankbar begrüßen. Der Katalog des Steingräber-Verlages weist eine große Anzahl von Werken zur Hausmusik auf. Siehe auch Inserat mit Preisangaben am Schlusse dieser Nummer.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Herausgebers unter Quellenangabe gestattet / Für unverlangt eingehende Manuskripte keine Gewähr

Jahrgang Nr. 11 — *Leipzig, Mittwoch, den 1. Juni* — 1. Juniheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1757 Ignaz Joseph Pleyel* z. Ruppersthal (Nied.-Österr.), ein Schüler Haydns; beliebter Instrumentalkomponist / **2.** 1804 Michail Glinka* z. Nowospaskoje, bedeutender russischer Opernkomponist / **3.** 1875 Georges Bizet † z. Bougiral, Opernkomponist (Carmen) / **4.** 1905 Albert Löschhorn† z. Berlin, Klavierpädagoge, Komponist wertvoller Etüden / **5.** 1722 Johann Kuhnau† z. Leipzig, Thomaskantor, komponierte als erster mehrsätzige Sonaten für Klavier allein. — 1816 Giovanni Paisiello † i. Neapel, Komponist v. bedeutender Begabung f. d. Opera buffa. — 1826 C. M. v. Weber† i. London, Komponist d. „Freischütz" / **6.** 1881 Henri Vieuxtemps † i. Mustapha (Algier), Violinvirtuose / **8.** 1810 Robert Schumann* z. Zwickau, d. Begründer unserer Zeitschrift / **9.** 1810 Otto Nicolai* z. Königsberg, Komponist d. „Lustigen Weiber v. Windsor" **11.** 1864 Richard Strauß* z. München, d. bedeutendste Komponist d. Gegenwart / **14.** 1594 Orlando di Lasso † i. München, neben Palestrina einer d. hervorragendsten Komponisten d. 16. Jahrh. — 1911 Johann Svendsen † i. Kopenhagen, namhafter skandinavischer Instrumentalkomponist **15.** 1843 Ed. Grieg*, Komponist nordischer Instrumentalpoesien

Eine Einführung in Brahms' Sinfonien

Zum Wiesbadener Brahms-Fest 1921

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Die erste Sinfonie (C-Moll) ist Brahms' „Pathetische". Satz für Satz, Terz für Terz kämpft sie sich in titanischem Ringen von schwerster Bedrängnis zu einer, zu hymnischem Jubel gesteigerten Lebensbejahung hinauf. Brahms' erste Sinfonie verfährt gewissermassen rein Beethovenisch, jedoch mehr auf Grund des angenommenen Wesens von Beethoven, und weniger auf Grund des eigentlichen und innerlichen Wesens von Brahms. Beethovenisch ist in ihr alles, was uns sofort als „groß", als „herbe" und „hart" erscheint: der große Stil, das ernste Ethos, das echte, Mitleid und Furcht im Lessingschen Sinne beschwörende Pathos, die gedrungene männliche Energie und dämonisch finstre Leidenschaftlichkeit der Tonsprache, die großartige musikalische Gedankenarbeit, die vor allem den ersten Satz von Brahms' Sinfonien auf Grund weniger Töne, eines einzigen kurzen Motivs bildet, endlich die ganz außergewöhnliche Geschlossenheit und Konzentration in Form und Inhalt.

Weiterhin wird man Brahms' erste Sinfonie die Hebbelsche nennen dürfen. In der ersten Sinfonie des größten niederdeutschen Tondichters lebt die visionäre Übersinnlichkeit, die dämonische Leidenschaft, die wilde Energie, der finstre Trotz und die harte, kalte steinerne Größe des größten niederdeutschen Wortdichters. Die Flamme der Hebbelschen Dramen, die da bleich und edel wie die Opferflamme auf einem antiken Tempelaltar leuchtet, doch nicht wärmt, sie brennt auch in dieser Sinfonie. Als aber endlich im Finale im Augenblick der bedrohlichsten Krisis und hellsten Empörung das Horn seine mild beschwörende Stimme erhebt, und bald darauf die herrlich weit geschwungene, volkstümlich einfache C-Dur-

---

Anm. der Red.: Eine ausführliche Darstellung der Brahmsischen Sinfonie hat der als Sohn des Klaviervirtuosen und Komponisten Rudolph Niemann († 1898 in Wiesbaden) in Hamburg geborene, doch in Wiesbaden (1884—98) aufgewachsene und in Leipzig als Komponist und Musikschriftsteller wirkende Verfasser in seiner Brahms-Biographie (Schuster & Löffler, Berlin 1920) gegeben, auf die wir besonders hinweisen.

Melodie der Streicher einsetzt und sich zu dithyrambischem Siegesjubel steigert, da spricht der Beethoven der großen völkervereinenden und -versöhnenden Freudenhymne in der Neunten Sinfonie. Diese Lösung kommt aber noch einigermaßen gewaltsam und ruckweise. Im Schlußsatz der ersten Sinfonie rafft sich Brahms entgegen seiner „Moll-Natur" durch gewaltige Steigerung seiner Persönlichkeit gewissermaßen in Beethovens Maske zu etwas forcierter Freude und Lebensbejahung auf; in dem der dritten bescheidet er sich mit echt Brahmsischer, männlicher und edler weltschmerzlicher Resignation. Dem entspricht die Instrumentation dieser Sinfonie. Sie ist im wesentlichen, auch in der offeneren und ungedeckteren Herausstellung des großen Streicher- und Bläserkörpers, noch Beethovenisch; die der späteren Sinfonien wird von einer zur anderen immer durchbrochener, filigranartiger, Brahmsischer.

Zu den dämonisch-pathetischen Ecksätzen stehen die beiden mittleren Sätze in scharfem Gegensatz. Sie sind bereits in der ersten Sinfonie die Träger Theodor Stormscher, zart-elegisch verschleierter, gedämpfter und schmerzlich resignierender Stimmungen. Gerade der Verzicht auf das heitere Scherzo der klassischen Sinfonie und die Notwendigkeit innerer Anpassung an die tiefernste und hochpathetische poetische Grundidee des Werkes ist ein eminent moderner, ebenso Brahmsischer wie Stormscher Zug. In diesen beiden mittleren Sätzen, dem Andante und dem die Stelle des alten Scherzo vertretenden Allegretto, liegt denn auch alles Weiche dieser harten Sinfonie beschlossen, alles, was uns als Töne des Schmerzes, der flehentlichen Bitte, der süß-wehmütigen Erinnerung, des Trostes am tiefsten rührt und erschüttert. Nicht umsonst sagen hier die angestammten Instrumente der großen Brahmsischen Instrumentalidylle, das Horn, die Oboe und Klarinette, das Tiefste und Beglückendste.

Hans von Bülow hat einmal in seiner geistreich-paradoxen Art Brahms' erste Sinfonie die „Zehnte" genannt und damit Brahms deutlich zum Nachfolger Beethovens proklamiert[1]). Das ist freilich ein Fehlschluß aus Enthusiasmus. Nur wenn Brahms' erste Sinfonie nicht gespielt, sondern mit- und nachgelebt wird, läßt sich dieses Werk begreifen und äußerlich begründen. Im ganzen aber wird man über Brahms' erste Sinfonie zusammenfassend so urteilen müssen: Brahms' Erste nimmt den Höhenflug zu Beethoven. Sie ist Brahms' pathetische und am sichtlichsten vom Pathetiker und Dithyrambiker Beethoven ausgehende Sinfonie. Musikalisch und gedanklich bereits ein echter Brahms, steht sie seelisch in ihrem, Brahms' innerstem Wesen nicht eigentlich entsprechenden Beethovenischen Charakter den folgenden Sinfonien nach. Sie übertrifft sie jedoch alle, auch die dritte, durch ihre mächtige monumentale Wirkung und ihr herbes, großliniges Pathos, kurz, durch alles das, was wir an Brahms als „Beethovenisch" empfinden.

Die zweite Sinfonie (D-Dur) ist Brahms' „Pastorale". Satz für Satz, Terz für Terz schreitet diese erhaben-anakreontische Sinfonie von stiller Naturidylle zur gedämpften Festesfreude hinab. Wie Beethovens „Pastorale", empfand man sie beim ersten Erscheinen als eine Art idyllisches Ruheplätzchen nach der hochpathetischen ersten Sinfonie, als harmlos, durchaus fröhlich und freundlich, und suchte sie dadurch, im Vergleich zur ersten, kurzerhand abzutun. Die damalige weiche und matte Zeit wollte künstlerisch erschüttert werden und hörte aus einem Werk wie dieser Sinfonie, die zwar äußerlich ein freundliches Gesicht zeigt, innerlich aber mit schweren und oft ergreifenden seelischen Hemmungen zu tun hat, nur das Idyllische, Freundliche und Harmlose heraus. Heute ist es anders geworden. Wir haben uns daran gewöhnt, in solchen Werken nicht nur uns, sondern auch das Gefühlsleben des Komponisten aus ihnen herauszuhören. Wir sind freier und unbefangener geworden und erkennen die traditionelle Harmlosigkeit und Fröhlichkeit dieser Sinfonie als ein schönes Märchen.

Brahms' zweite Sinfonie ist vielmehr eine große tragische Idylle von jener holsteinisch-niederdeutschen Art, wie sie etwa Hebbels entzückendes Epos „Mutter und Kind" zum Typus erhob. Zunächst das Dur: es ist gar kein reines Dur, sondern echtes Brahmsisches Moll-Dur. Brahms ist überhaupt kein wirklicher Dur-Mensch. Er ist es nur sehr selten und eigentlich nur dann, wenn er sich in einer seiner Natur *entgegen* errungenen mächtigen Steigerung seiner Persönlichkeit zum Dur durchgekämpft hat. Beginnt er dagegen in Dur, so stellen sich fast stets sofort schwere, nordisch-dunkle, ja düstere Farben ein, von denen er dann sehr schwer los kommt. Das sind keine harten Gegensätze, sondern in seiner im Grunde weichen, im Blut und Stamm durchaus holsteinischen — und ganz und gar nicht hamburgischen — Natur liegende seelische Dämpfungen und Hemmungen, die in ihrer Summe den eigentümlichen Schleier weben, der seine Werke umhüllt und das Innerste mehr dämmernd ahnen läßt, als offen herausstellt.

Dieser ganz leise und stille tragische Unterton der zweiten Sinfonie geht durch alle Sätze. Deutlich bereits in den beiden Mittelsätzen, in dem leidenden, tiefernsten und schwermütigen Zug des Adagio und in dem echt Brahmsischen Intermezzo pastorale des Allegretto grazioso, in dem die

[1]) Willibald *Nagel* hat diesen, in solcher Form absurden Gedanken seiner Broschüre „Brahms als Nachfolger Beethovens" als Leitthema (Hug) zugrunde gelegt.

ländlich-naive Oboe ihr ganz einfaches und ebenso einfach harmonisiertes Thema in süßer und sanfter Wehmut singt. Am deutlichsten aber wohl im Finale: in ganz herrlichen energischen Selbstbefreiungen von allzu stillen und idyllischen Träumen, in einem mannhaften „Sich-selbst-Entgegenarbeiten" und „Selbstaufrütteln", in reichen phantastisch-romantischen und geisterhaften Elementen, die im Durchführungsteil dämonisch und unheimlich unter der Asche glimmen. Gerade dieser Schlußsatz, der so schimmernd anakreontisch, so lebensfreudig und frohbewegt, so ungetrübt vergnügt scheint und im hellen D-Dur steht, ist reich an geheimnisvollen Wagnerschen Wanderer-Visionen, an mystisch-übersinnlichen und visionären „Rheingold"-, Wald-, Märchen- und Naturstimmungen, an düstren und gespenstischen Stellen.

So ist Brahms' zweite Sinfonie als große tragische Instrumentalidylle zugleich ein Stück echter holsteinisch-niederdeutscher Heimatkunst geworden. Ihre unter pastoralen Idyllen zart verborgene stille Tragik überzeugt als echt Brahmsischer Zug unmittelbar und jedenfalls viel stärker, als die bewußt und beinahe gewaltsam gewollte der ersten Sinfonie.

Die dritte Sinfonie (F-Dur) ist Brahms' „Eroica". Nach dem Ort ihrer Entstehung aber „die Wiesbadener". Heroisch allerdings im Brahmsischen Sinne: trotz der männlichsten, ja heldenhaftesten Anstrengungen ist über eine ebenso männlich-gefaßte, verklärte Resignation nicht hinauszukommen. Damit ist sie Brahms' echtestes, seine Persönlichkeit in einer wunderbar reinen Weise zum Ausdruck bringendes Werk. Allein auf Grund dieser Sinfonie läßt sich Brahms' innere Lebensgeschichte schreiben. Wieder ist sie gleich der zweiten nur scheinbar eine reine Dur-, in Wirklichkeit eine Dur-Moll-Sinfonie. In keiner anderen Sinfonie ist Brahms aber auch innerlich selbständiger vorgegangen, wie in dieser Dritten. Nicht die erste, sondern die dritte ist Brahms' fünfte Sinfonie im Sinne der Beethovenischen geworden. Auch die dritte nimmt ihren Ausgangspunkt von Beethoven, aber sie stellt und löst diesmal das Problem Beethoven im Gegensatz zur ersten Sinfonie, die rein Beethovenisch, also der Brahmsischen Natur nicht entsprechend verfuhr, völlig auf Grund von Brahms' eigentlichem Wesen. Und dies bestimmt den im Vergleich zu dem der Ersten ganz anderen Ausgang der Resignation. Vielleicht ist er das Wunderbarste und Ergreifendste, was der Sinfoniker Brahms je geschrieben. Es gibt keine Sinfonie von Brahms, in der man bis ins Einzelne so viele und tiefbewegende Beziehungen zum Menschen Brahms finden wird, wie die dritte. Dazu stimmt der „innere Aufbau" dieser Sinfonie, der wieder nur aus den starken, in Brahms' eigenartigem Moll-Dur-Wesen liegenden inneren Hemmungen begründet liegt: die eigentliche dramatische Katastrophe, der Kampf wird in den letzten, in finstrem F-Moll einsetzenden Satz verlegt; die drei ihm voraufgehenden Sätze sammeln den dramatischen Zündstoff; bald mutig und tatenfreudig (erster Satz), bald schweren trüben Ahnungen und Gedanken nachhängend (zweiter und dritter Satz).

Die eigentliche Katastrophe in den letzten Satz zu verlegen, aber derart, daß alle vorhergehenden Sätze gewissermaßen mit innerer dramatischer Spannung derart „geladen" sind, daß man förmlich fühlt, etwas Schweres muß noch zum Austrag kommen, war in der Sinfonie etwas Neues. Nur ein Brahms mit seiner Dur-Moll-Natur, seinen starken und eigenartigen inneren Hemmungen konnte auf die Stellung und Lösung dieses Problems kommen. Neu ist aber auch die wahrhaft königliche Architektur der Dritten, und nicht nur, soweit sie durch die Einführung eines neuen stilistischen Prinzips in dem ersten Satz bestimmt wird: Brahms hat das „Leitmotiv" F-a-F — „Frei, aber froh", den Wahlspruch des jungen Brahms — als formbildendes „poetisches Motto", als inneres, die einzelnen großen Perioden denkbar fein und fest verkittendes „Motiv-Band" benutzt, das bald in den Hörnern, Trompeten und Holzbläsern, bald in den Bässen, bald als Gegenstimme in mittlerer und höherer Lage auftaucht. Die Form dieser Sinfonie ist von wunderbarer Rundung und Knappheit. Die Themen- oder Expositionsteile der Ecksätze sind ganz außergewöhnlich breit, ihre Durchführungen dafür ebenso außergewöhnlich kurz; dafür bergen aber die Thementeile eine selbst bei Brahms unerhörte melodische Kraft.

Wieder wirkt wohl alles, was Brahmsische Resignation, Brahmsischer Weltschmerz heißt, am tiefsten und unmittelbarsten auf uns ein. Das ist etwa die an mystisch verträumten, in ganz eigenartigen Vorhalten weich dissonierender Klangbildungen reiche elegische Pastoralidylle im schlichten Volkston des Andante, das elegisch gedämpfte und dunkelgetönte C-Moll-Intermezzo des eigentümlich schwebenden und verschleierten dritten Satzes (sehr langsam gemeintes Poco allegretto) und das Meiste im Finale. Mich hat jenes C-Moll-Intermezzo zuerst zu Brahms' Sinfonien geführt: noch heute höre ich es, am Sonntagnachmittag neben meinem unvergeßlichen Vater sitzend, im alten herrlichen Wiesbadener Kurhaussaal unter der ausgezeichneten Leitung Louis Lüstners! Draußen ging am weichen rheinischen Sommertag ein Gewitter nieder, und das durch die großen Glaslustres magisch erhellte Halbdunkel im klassisch-schönen Empiresaal war gerade der richtige Stimmungshintergrund für diesen Satz und für den düster-leidenschaftlichen, an un-

heimlichen, dämonischen und gespenstischen Elementen reichen und in der herrlichen, thematisch auf den Anfang der Sinfonie zurückkommenden Coda in großer Natur, an wallenden Wassern, in verklärter ruhiger Selbstbescheidung endenden Schlußsatz...

Die vierte Sinfonie (E-Moll) ist Brahms' „Elegische". Der männlich ringende und tatenfreudig kämpfende Held hat sich in der Vierten zum alternden, innerlich immer einsameren Philosophen gewandelt. Der Brahms der vierten Sinfonie ist der weit innerlicher und menschlich echter gegründete, als der der ersten Sinfonie. Darin liegt das Ergreifende dieser letzten der vier, in der neueren sinfonischen Literatur ganz allein für sich dastehenden Brahmsischen Charaktersinfonien: der gealterte Brahms der Vierten blickt mit tiefer Resignation auf den in männlicher Vollkraft stehenden Brahms der Dritten zurück. Wie tief ihm diese Dritte innerlich nahestand, kann äußerlich ein kaum beachtetes, wie gespenstisch beschwörendes Zitat mitten in der unheimlichen Lustigkeit des dritten Satzes zeigen: unmittelbar vor dem poco meno presto taucht ganz leise das Baß-„Leitmotiv" der dritten Sinfonie auf, verliert sich aber sofort wieder in einem diminuendo. Der Stil gesunder, gedrungener und überlegener Kraft, wie er im ersten Satz der dritten Sinfonie lebt, ist in der vierten durch die Reife des Alters zum schmucklosesten und knappsten sinfonischen Monumentalstil gesteigert. Damit knüpft die letzte Brahmsische Sinfonie wieder an die erste an. Aber die echte Tragik der Vierten ist doch etwas ganz anderes, ungleich Innerlicheres und Echteres, als die mehr äußerliche und gewollte Tragik der Ersten. Sie zeigt sich in ihrem müde verschleierten, eigentümlich „objektiven" und episch-balladischen Grundton. Brahms beginnt in der Ersten mit Hebbel und endet in der Vierten mit Storm. Denn in ihren herben, abgedämpften und herbstlich-fahlen Farben, in ihrer ruhigen Bändigung dunkler und in den drei ersten Sätzen, einschließlich des dämonisch-lustigen Scherzo, überall gespenstisch unter der Asche glimmender und gewaltig zurückgedämmter Leidenschaften lebt die tiefe Resignation des schleswig-holsteinischen Meisternovellisten, der in der Regel sanften lyrischen Stimmungen und Gesichten nachhing, doch auch gelegentlich aus nordischer Phantastik so grausige Dinge, wie den gespenstischen „Schimmelreiter" schaffen konnte. In dem nach norddeutscher Art breit erzählenden und altertümelnden Charakter ihrer weitgespannten Themen lebt der bis auf Liliencron und Frenssen mächtige niederdeutsche Balladenton. In ihrem gelegentlich zu männlichem Trotz, ja zur herrischen Abweisung und zornigen Empörung gesteigerten Grundton aber die eigne, in ihrer echten Tragik tief erschütternde Erkenntnis des auch gegen sich selbst unerbittlich wahrhaftigen Meisters, daß seine Zeit und er selbst einen Beethoven der Sinfonie nicht mehr gebären kann.

Auch die Tonartenfolge der vierten Sinfonie ist ungleich einfacher, starrer und beharrender, wie in den drei voraufgehenden Sinfonien: sie umspannt den engen Raum der Unterterz. Das fahle und schattenhafte E-Moll ist die Tonart für ernste und in ihren Leidenschaftsstürmen längst verwehte und vergangene Dinge. Ihr entspricht der tiefernste, elegische und resignierende Grundcharakter der Sinfonie, der demgemäß am stärksten in den beiden Moll-Ecksätzen ausgeprägt erscheint. Das E-Dur des altertümlich und balladisch gefärbten Andante moderato (zweiter Satz) wirkt im Gegensatz zum E-Moll des ersten ganz außerordentlich eigen und als echtes Brahmsisches Dur-Moll: wunderbar geheimnisvoll, alles strahlenden Glanzes dieser lichten Tonart völlig beraubt, elegisch verschleiert, abgedämpft, märchenhaft und darum viel ergreifender, wie in jeder Dur-Sinfonie. Auch das C-Dur des dritten Satzes, des dämonisch erregten Scherzo, etwa einer Art wild und unheimlich lustiger „Edward"-Ballade in Scherzoform von eigenwillig-trotzigem Charakter, wirkt ganz anders, als das C-Dur einer reinen Dur-Sinfonie: stählern, hart und streitbar.

Der elegische Grundcharakter der vierten Sinfonie vereinigt sich mit einer wunderbar fein durchbrochenen Arbeit zu jenem Brahmsischen Filigran des Tonsatzes, wie es gleich vollendet durchgebildet und gleich konsequent in allen Sätzen festgehalten, keine andere Sinfonie des Meisters zeigt: Zum Elegisch-Resignierten, Still-Tragischen, Unheimlich-Lustigen und Balladisch-Epischen der vierten Sinfonie tritt endlich in ausgedehntestem Maße das Altertümelnde. Keine andere Sinfonie von Brahms archaisiert so eigen, so bewußt und stark, wie die vierte. Harmonisch im langsamen, balladisch gefärbten Satz mit seinem eigentümlich stillen, müden und leidenschaftlosen Erzählerton; harmonisch und formal im Schlußsatz. Dieser, nach Inhalt und Umfang gewaltigste aller vier Sätze wählt und meistert mit überlegener altmeisterlicher Kunst die Bachisch strenge Form der alten Ciaconna (Chaconne) in Form von 32 Variationen über einen achttaktigen Basso ostinato. Die Form der alten Chaconne ist derart streng durchgeführt, daß das Basso-ostinato-Thema von Anfang bis zu Ende wörtlich, ohne jede Transposition in andere Tonarten, nur in verschiedener, bald tieferer, bald höherer Lage beibehalten ist. Die eherne Konsequenz aber, die stählerne Strenge, die gewaltige Ausdehnung, die enorme kontrapunktische Meisterschaft, mit der Brahms im Schlußsatz seiner vierten Sinfonie eine an sich schulmeisterlich trocken und spröde erscheinende Aufgabe gelöst hat, ragt turmhoch über alles

hinaus, was auf diesem Gebiet in der Sinfonie vorher gelegentlich geleistet wurde. Ja, er hat es sogar verstanden, das Ostinatothema durch schöne melodische Gegenstimmen, akkordisch-figurative Auflösung usw. derart zu verhüllen und zu verstecken, daß berufene Ausleger dem formalen Geheimnis wie zur Zeit der alten Niederländer erst nach vielen Jahren auf die Spur kamen! Zur leichteren Übersicht wird man die 32 Variationen in zwei Reihen 1 bis 14, 15—32 teilen. Die abschließende Coda bringt ein paar einfache Kadenzen. — Die sich in der 13. Variation immer intensiver verdichtende Resignation im Schlußsatz der vierten Sinfonie nimmt einen anderen und unendlich vertieften Weg, wie im Schlußsatz der dritten: Die herbstliche Klage um die Vergänglichkeit alles Irdischen im ersten Satz der Vierten mündet im Schlußsatz mit den feierlichen Posaunenklängen der 13. Variation in die Anbetung der ernsten Majestät des Todes. Auch das ist Tragik. Aber es ist die innerlich echte und menschlich wie künstlerisch gleich tief ergreifende Tragik eines großen Menschen und Künstlers, der sich selbst überwunden hat. Und darum ist Brahms' letzte Sinfonie die Krone der vier, und **das** große Instrumentalwerk unsres geliebtesten Meisters, das seine innere Lebensgeschichte noch klarer und deutlicher als die **dritte Sinfonie** geschrieben hat.



Der zwanzigjährige Brahms

Silberstiftzeichnung von I. I. B. Laurens / Im Besitze von Frau Marie Böie-Köln

Bei Schumann machte Brahms die Bekanntschaft des Malers Laurens. Sie wurde dadurch von besonderer Wichtigkeit, daß wir ihr das einzige, von Künstlerhand ausgeführte Jugendbildnis des Meisters verdanken. Laurens, aus Montpellier gebürtig, ein großer Liebhaber deutscher Musik, hatte Mendelssohn in Frankfurt Malunterricht erteilt und war 1852 zu Schumann nach Düsseldorf gekommen, um sich von ihm über musikalische Fragen aufklären zu lassen. Auf Betreiben Schumanns, der ein Bild seines Johannes besitzen wollte, hielt Laurens dessen Züge mit dem Silberstift fest. (Klara Schumann schenkte das Bild später der Frau Musikdirektor Marie Böie in Altona, die als Marie Völckers im Hamburger Frauenchor unter Brahms gesungen hat.) Das fein gezeichnete Blatt zeigt das mädchenhaft zarte Profil eines ungewöhnlich schönen Menschen. Der Kopf ist ein wenig vorgeneigt, als lausche er auf eine Melodie oder sinne über eine solche nach; der volle Mund halb geschlossen, das tiefliegende Auge träumerisch ins Weite gerichtet. Die langen, aus der gewölbten, mächtigen Stirn zurückgestrichenen Haare fallen in regellosen dichten Strähnen auf den breit übergeschlagenen Kragen des Tuchrockes hinab. Stirn und Mund sind in ihrer Bildung den Jahren des Jünglings weit vorausgeeilt; sie verraten, daß das Bild keinen Knaben, auf welchen die weichen Formen hindeuten, sondern eher einen Mann vorstellt. So sieht ein hoher und reiner Mensch aus, dem alle Herzen zufliegen müssen, und die Kindlichkeit des Gesichtsausdrucks, die auch dem Manne bis in seine letzten Tage erhalten blieb, kennzeichnet den guten Jungen, den ehrlichen und wahrhaftigen Charakter.

(AUS MAX KALBECKS BRAHMS-BIOGRAPHIE BAND I.)

VIERTES BRAHMS-FEST

DER DEUTSCHEN BRAHMS-GESELLSCHAFT

WIESBADEN

VOM 6.—9. JUNI 1921 IM GROSSEN SAAL DES KURHAUSES

*

DIRIGENTEN

W. FURTWÄNGLER / CARL SCHURICHT

SOLISTEN

Bertha Kiurina, Sopran / Sigrid Onegin, Alt
Adolf Busch, Violine / Edwin Fischer, Klavier

Paul Grümmer, Cello / Helge Lindberg, Bariton
Julius Röntgen, Klavier / Das Busch-Quartett

Der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M., Leitung: Fräulein Margarete Dessoff
Der Cäcilien-Verein Wiesbaden / Mitglieder des Rühlschen Vereins Frankfurt a. M.
Fest-Orchester: Das städtische Orchester und 50 Mitglieder der Staatskapelle Wiesbaden.

PROGRAMM

MONTAG, 6. JUNI, ABENDS 8 UHR

Erstes Orchesterkonzert

(SCHURICHT)

Symphonie Nr. III, F-dur / Requiem *(Soli: Bertha Kiurina und Helge Lindberg)*

*

DIENSTAG, 7. JUNI, VORM. 10½ UHR

Morgenkonzert

(KAMMERMUSIK UND GESÄNGE)

Violin-Sonate, op. 78, G-dur *(A. Busch - Edw. Fischer)* / Dessoffscher Frauenchor / Streich-Quartett, op. 51, Nr. 1, c-moll *(Busch-Quartett)* Lieder *(H. Lindberg)* / Dessoffscher Frauenchor

DIENSTAG, 7. JUNI, ABENDS 8 UHR

Zweites Orchesterkonzert

(FURTWÄNGLER)

Haydn-Variationen / Doppel-Konzert *(Busch-Grümmer)* / Symphonie Nr. 1, c-moll

*

MITTWOCH, 8. JUNI, ABENDS 8 UHR

Kammermusik und Gesang

Klarinetten-Quintett / Lieder *(Onegin)* / Klavier-Quintett *(Busch-Quartett / Röntgen)*

*

DONNERSTAG, 9. JUNI, ABENDS 8 UHR

Drittes Orchesterkonzert

(FURTWÄNGLER)

Alt-Rhapsodie *(Onegin)* / Klavier-Konzert B-dur *(Edwin Fischer)*
Symphonie Nr. IV, e-moll

Brahms über sein Chorwerk „Gesang der Parzen“
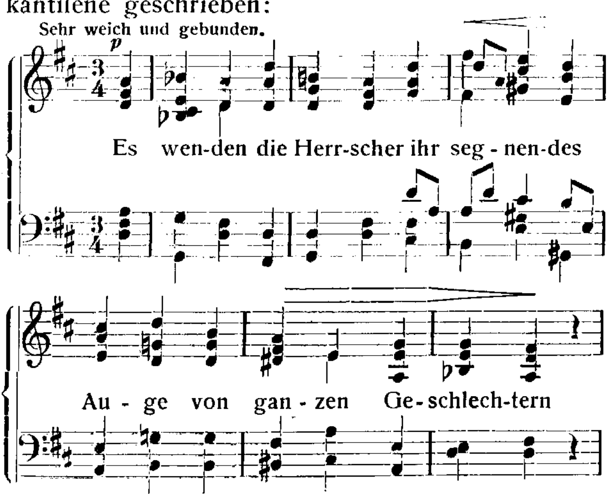
Aus den fesselnd geschriebenen „Erinnerungen an Johannes Brahms“ von G. Ophüls

Berlin 1921. Mit freundl. Erlaubnis der Deutschen Brahms-Gesellschaft abgedruckt

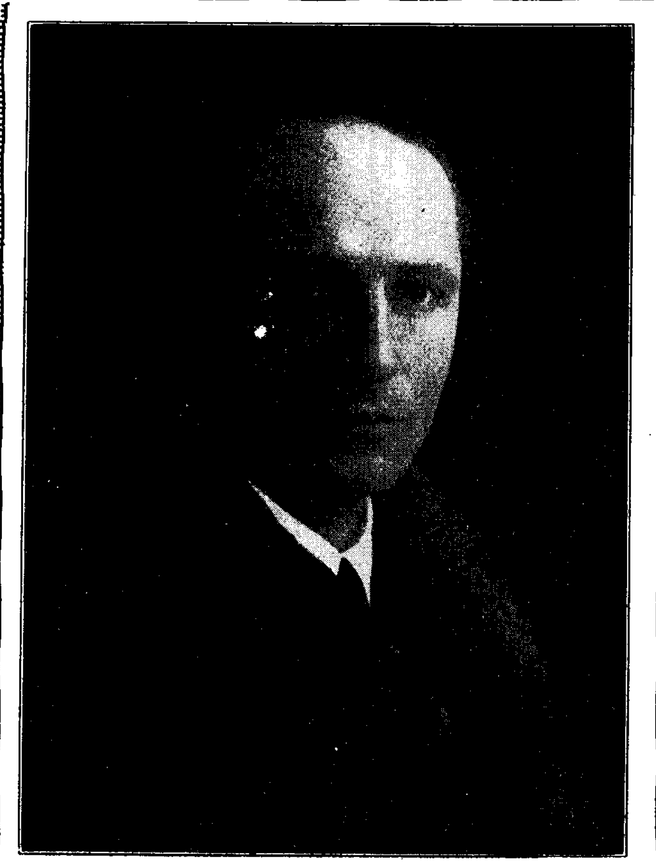
Nachdem mir in Düsseldorf bei ruhigem Nachdenken allmählich der große Umfang der für Brahms übernommenen Arbeit zum Bewußtsein gekommen war, schrieb ich an ihn und bat im Interesse der größeren Gründlichkeit um Bewilligung einer mehrmonatigen Frist[1]). Gleichzeitig schickte ich ihm einen gelegentlich in der Krefelder Zeitung erschienenen Aufsatz von mir über sein Chorwerk „Gesang der Parzen“, op. 89, dessen Originalmanuskript Brahms bekanntlich dem Krefelder Singverein als Dank für die wundervolle Erstaufführung des Werkes in Krefeld am 23. Januar 1883 zum Geschenk gemacht hatte. Ich beabsichtigte mit der Sendung des Artikels gewiß nicht, Brahms zu beweisen, daß ich mich mit dem Chorwerk eingehender beschäftigt hatte; vielmehr hoffte ich, auf diese Weise von ihm Antwort zu erhalten auf eine von keinem der vielen Musikschriftsteller bei Besprechung der Komposition gelöste Frage, die mir schon viel Kopfzerbrechen gemacht und deren Lösung ich gerade in jenem Aufsatz — leider vergeblich — versucht hatte. Es handelte sich um die folgende fünfte Strophe des Parzenliedes aus Goethes Drama „Iphigenie auf Tauris“:

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

Zu diesen Worten Iphigeniens, welche die ganze unerbittliche Unversöhnlichkeit der Götter selbst gegenüber späteren Geschlechtern wegen Tantalus' Verschulden aussprechen, hat Brahms eine mit dem Inhalte der Strophe in anscheinend unlösbarem Widerspruch stehende, zarte, fast wehmütig klingende sechsstimmige Chorkantilene geschrieben:



Das war das Problem: Der Wortdichter stellt in jener Strophe den Zorn der Götter über des Ahnherrn Verbrechen als so gewaltig und nachhaltig hin, daß sie selbst noch von den schuldlosen nachgeborenen Geschlechtern ihr segnendes Auge mitleidlos abwenden; der Tondichter läßt diesen schier unauslöschlichen Haß in Tränen der Wehmut ausklingen. Und die Lösung dieser Frage war doch, wie sich aus Brahms' Antwort ergab, so ungeheuer einfach. Diese Antwort kam, wie ich kaum zu hoffen gewagt, umgehend. Ich sehe im Geiste noch heute den Briefumschlag mit den bekannten Schriftzügen morgens auf dem Tische meiner mehr als bescheidenen Wohnstube liegen, und ich empfinde rückschauend



Phot. A. Strauch Wiesbaden

Karl Schuricht

[1]) Ophüls hatte Brahms versprochen die Texte seiner Lieder und Gesänge zu einer Gedichtsammlung zusammenzustellen.

noch jetzt die beispiellose Freude, die mich in dem Besitz des Briefes und in dem Gedanken ergriff, daß der größte lebende Tondichter, dessen Werke meinem Herzen noch näherstanden als diejenigen Bachs und Beethovens, es für der Mühe wert hielt, an mich, einen belanglosen Gerichtsassessor, einen richtigen und, wie sich ergab, inhaltreichen Brief zu schreiben. Ich hatte damals allen Ernstes die Stimmung des in einem schönen Traume Befangenen, der das enttäuschende Erwachen fürchtet. Gottlob war und blieb es schöne Wirklichkeit. Brahms' schrieb von Ischl am 13. Juni 1896:

Geehrtester Herr Doktor!

Für Brief und Sendung besten Dank. Auf die in Aussicht stehende bin ich begierig. Ich habe mir öfter eine Sammlung meiner Texte gewünscht — an und für sich und dann, weil ich meine Musik nicht gern schärfer ansehe, beim Lesen der Texte sie mir aber bisweilen ganz gern durch den Kopf gehen lasse.

Über den fünften Vers des Parzenliedes höre ich öfter philosophieren. Ich meine, dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden, da erst faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an. Zum Schluß des Saul von Haendel übrigens steht ein ganzes Requiem mit Trauermarsch, meines Erinnerns alles in Dur.

Jetzt aber denke ich mit Freude an unsere schönen Pfingsttage; wenn Sie von unseren Freunden sehen, so grüßen Sie doch recht herzlich von Ihrem sehr ergebenen

J. Brahms.



Alwin von Beckerath, Ophüls, Brahms, Bram-Eldering

Das war also des Rätsels einfache Lösung, die zugleich den großen Lyriker Brahms erkennen läßt. In richtiger Würdigung der Grenzen musikalischer Ausdrucksfähigkeit spricht der Tondichter nicht den nachhaltigen Groll der durch den Ahnherrn beleidigten Götter, sondern die Wehmut der Menschheit über die ihr schuldlos auferlegte schwere Sühne der Verfehlungen des Ahnherrn in Tönen aus. Und auch in der Art des Ausdrucks dieser Wehmut traf Brahms das unser musikalisches Empfinden am tiefsten Ergreifende, indem er als Ausdrucksmittel nicht Trauertöne in Moll wählte, sondern eine sanft dahingleitende Durkantilene schuf, bei deren Eintritt der starre Ausdruck des Schmerzes sich für den wirklich tief Mitempfindenden wie von selbst in Tränen löst. Jeder musikalische Mensch wird es bereits an sich selbst zu beobachten Gelegenheit gehabt haben, daß der in Moll gesetzte erste Satz einer Trauermusik das schmerzgequälte Menschenherz noch mehr zusammenkrampft und daß erst bei Eintritt des Mittelsatzes in Dur „das Herz weich und das Auge feucht" wird.

Joh. Seb. Bach (1685–1750)

Sechs kleinere (genannt „französische") Suiten

Von Prof. Heinrich Schwartz / München

Allgemeines

In den Zusammenstellungen von Tanzstücken, wie sie die Lautenbücher der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kannten, ist der Ursprung der Suite zu erblicken. Sie hatte sich alsdann im Laufe des 17. Jahrhunderts zu einer Kunstform von hoher Bedeutung entwickelt, ja man kann sagen, sie war die herrschende geworden, und die besten Tonsetzer beeiferten sich, darin Vorzügliches zu leisten. So fand Joh. Seb. Bach die Suite vor; er selbst schrieb Suiten für Orchester, für Violoncello allein und für Violine und Klavier. Eines der köstlichsten Kleinode, die uns der Meister hinterlassen, sind die anmutigen, unter dem Namen „die französischen" bekannten sechs Suiten. Im Jahre 1722 während des Köthener Aufenthaltes entstanden, sind sie in den beiden Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, des Meisters zweite Gattin, welche er am 3. Dezember 1721 ehelichte,

teilweise niedergeschrieben. Das kleinere „Klavierbüchlein“ enthält vollständig nur die 4. und 5. Suite, das größere (vom Jahre 1725) die 1.; von den übrigen bringen beide Büchlein nur Bruchstücke, und die 6. Suite fehlt überhaupt. Die Abschriften von Heinrich Nicolaus Gerber aus den Jahren 1725—1726 dürfen, wie die Ausgabe der Bachgesellschaft Leipzig 1895 mitteilt, wohl als die wichtigste Vorlage für die französischen Suiten angesehen werden. — Es scheinen zumeist erzieherische Zwecke gewesen zu sein, welche die Veranlassung zu ihrer Komposition gaben; Bach schrieb diese Suiten, wie die Inventionen, das wohltemperierte Klavier und manches andere für den Gebrauch seiner Schüler. Bewundernswert bleibt dabei, wie es ihm gelang, künstlerischen Geist mit pädagogischen Zielen zu vereinen. Wie die Bezeichnung „französische“ Suiten entstanden, läßt sich nicht mehr nachweisen, von Bach selbst rührt sie kaum her. Es ist vielfach und lange behauptet worden, daß Bach versucht habe, in diesen Suiten den französischen Stil d. h. die Ausdrucksweise nachzuahmen, welche damals in dem Clavecinisten François Couperin (geb. zu Paris 1668, gest. 1733) mit dem Beinamen le grand ihren Hauptvertreter hatte. Couperins Schreibweise war weniger auf das Große und Tiefe, als auf das Zierliche mitunter mit argen Verschnörkelungen gerichtet. Vergleicht man die französischen Suiten Bachs mit Couperins „ordres“, wie er seine Suiten nannte (Werke von Couperin, herausgegeben von Johannes Brahms, Bergedorf bei Hamburg, H. Weißenborn 1871), so wird man allerdings sagen können, daß sich stellenweise eine gewisse Ähnlichkeit mit Couperins Stil herausfinden läßt, aber es kann keine Rede davon sein, daß der deutsche Meister dem Stile Couperins sich vollständig angepaßt habe. Bei einem Genie von der Bedeutung Bachs wäre eine sklavische Unterordnung geradezu eine Unmöglichkeit. Ein recht gewaltiger Unterschied besteht zwischen den französischen Suiten Bachs und den später entstandenen englischen und deutschen, letztere von ihm Partiten genannt. Gegenüber diesen ausgedehnten und tiefer angelegten Werken bestechen die französischen Suiten durch eine herzgewinnende holde Anmut und Frische. Der Genius unseres Großmeisters konnte eben über alle Abstufungen des menschlichen Empfindens, über größtes Leid, wie über ausgelassenste Fröhlichkeit gleichermaßen verfügen. Aber auch äußerlich wird der Unterschied zwischen englischen und deutschen Suiten einerseits, den französischen andrerseits bemerkbar; während die ersteren durch ein Präludium, eine Ouvertüre eingeleitet werden, fehlt dieses bei den letzteren, sogleich reihen sich die durch den Franzosen Denis Gaultier festgelegten ständigen Teile der Suite Allemande, Courante, Sarabande und Gigue aneinander. Die Allemande, d. h. deutscher Tanz, ist eine Art Präludium von kunstvoller Arbeit in mäßiger Bewegung im C-Takte. Die Courante (von courir = laufen) oder Corrente leidenschaftlich bewegt im Tripeltakte, wobei zu bemerken, daß der Schlußtakt jedes Teiles der Zweiteilung angehört, d. i. = $^6/_4$. Gleichfalls im Tripeltakte steht die Sarabande; sie ist spanischer Nationalität und vertritt in der Suite die Stelle des langsamen Satzes der Sonate. Die Gigue oder gique (im $^3/_8$-, $^3/_4$-, $^6/_8$-, $^6/_4$-, $^9/_8$-, $^{12}/_8$-, selten im $^4/_4$-Takt) ist ein sehr schneller Tanz englischen Ursprunges. Zwischen Sarabande und Gigue finden die sogenannten Intermezzi, das sind die wechselnden Teile der Suite, z. B. ein Menuett, eine Anglaise, eine Gavotte, Bourrée, Loure, Polonaise und andere Aufnahme. In der 2. und 4. Suite schaltet der Meister sogar eine Air ein. Bei allen zu einer Suite gehörenden Stücken ist durchaus dieselbe Tonart festgehalten. Für den reifen Künstler und den genießenden Kunstfreund nicht minder wie für den erziehungsbedürftigen Schüler sind diese französischen Suiten von gleich hervorragendem Werte. Im Systeme eines Lehrganges werden sie etwa nach dem Studium der zweistimmigen Inventionen, jedenfalls vor den dreistimmigen Inventionen (oder Sinfonien, wie Bach sie nannte) einzureihen sein. In diesem Falle wäre wohl am besten mit der 6. oder 4. Suite zu beginnen, der die eine oder andre in ungezwungener Reihe folgen könnte. Alle zu absolvieren, dürfte nach praktischen Erfahrungen nicht zweckmäßig sein, denn der junge Schüler stumpft allzu leicht ab, wenn er längere Zeit mit gleicher Kost ernährt wird. Und varietas delectat gilt hier in besonderem Maße. Die französischen Suiten dem Konzertsaale zuführen zu wollen, halte ich für ein verfehltes Beginnen, sie sind Hausmusik im wahrsten Sinne des Wortes und als solche für den kleinen Kreis bestimmt. Im großen Raume, vor einem Forum der heterogensten Elemente werden ihre intimen Reize, ihr Filigran nicht jene Würdigung finden, wie am geweihten Ort unter ernsten Kunstfreunden. Die französischen Suiten sind für das Klavichord oder das Cembalo geschrieben; das waren höchst unvollkommene noch in ihrer Entwicklung begriffene Instrumente, die schließlich durch unsere modernen Flügel verdrängt wurden. In unserer Zeit des reinen Stiles (?) baut man jedoch wieder nach in Museen vorhandenen Mustern Cembalos, und auf ihnen wird Bachsche und manch andere Musik zum Entzücken der Hörer gespielt. Fortschritt oder Rückschritt? Angenommen, Bach selbst hätte heute die Wahl zwischen den Instrumenten seiner und unserer Zeit, für welche würde er sich entscheiden? Für das Cembalo? Das glaubt mit Ausnahme weniger fanatischer Enthusiasten doch niemand.

Der nun folgenden Besprechung der einzelnen Suiten lege ich den „Urtext klassischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Akademie der Künste zu Berlin (Breitkopf & Härtel, Leipzig)" zugrunde, welche mit der sorgfältig redigierten Ausgabe der Bach-Gesellschaft (45. Jahrgang) übereinstimmt. Auf die vielfachen Textabweichungen anderer empfehlenswerter Ausgaben kann jedoch, als den Raum dieser Abhandlung weit überschreitend, nicht eingegangen werden. Ganz besonders gilt dies von den Verzierungen, den sog. Manieren; denn die in den zahlreichen Handschriften sich zeigenden Unterschiede sind eben natürlicherweise in die verschiedenen Drucke übernommen worden. Heutzutage unter gänzlich veränderten Verhältnissen des Klanges sei man in diesem Punkte nicht zu engherzig — von den Verschnörkelungen können manche, ich will nicht sagen, alle, ohne künstlerische Gewissensbisse ruhig weggelassen werden. Im übrigen verweise ich, was diesen Gegenstand anbelangt, auf die dem Werke vorangestellten Bemerkungen von Ernst Naumann. Wer dem Bachschen Geiste lediglich durch Erfüllung toter Buchstaben zu dienen vermeint, der irrt. Das hat auch bezüglich des Vortrages im allgemeinen Gültigkeit; über seine Bedeutung wird noch zu sprechen sein.

Sonderbarerweise gibt es in unseren Tagen noch Musiker, welche der Anschauung huldigen, die Bachsche Tonsprache müsse, um „stilvoll" vorgetragen zu werden, einer empfundenen Nuancierung entbehren, es gelte für sie nur forte und piano. Alle Zwischengrade, überhaupt jede Spur eines — ich wiederhole es — empfundenen Ausdruckes sei zu unterdrücken. Das gleicht ungefähr der Redeweise kleiner Kinder, wenn sie Verse lallen. Aus ihrem Munde hört sich die Naivität zwar nicht übel an. Ganz anders aber liegt die Sache, wenn es sich um die Wiedergabe geistvoller, empfindungstiefer Musik durch reife gebildete Menschen handelt. Diese werden sich doch wohl nicht zu einem mechanischen Werkzeuge herabgesetzt sehen wollen, das lediglich die Tasten schlägt. Oder doch? Ein Übermaß von ausgesuchter raffinierter Vortragsweise freilich verträgt Bachs Musik nicht. Sie bedarf dessen auch nicht, denn sie ist zu gesund und ihre urdeutsche Geradheit und Ehrlichkeit verlangt, um zur Wirkung zu gelangen, weiter nichts als ein natürliches echt musikalisches Empfinden. Mit Schaudern denke ich an manche Vorträge ausländischer Virtuosen zurück, welche den deutschen Bach, dessen Sprache ihnen so ferne als möglich war, ihrem Jargon dienstbar gemacht hatten. Niemand kann eben aus seiner Haut heraus; wem es versagt ist, Bachs Ausdrucksweise zu entschleiern, der spiele doch
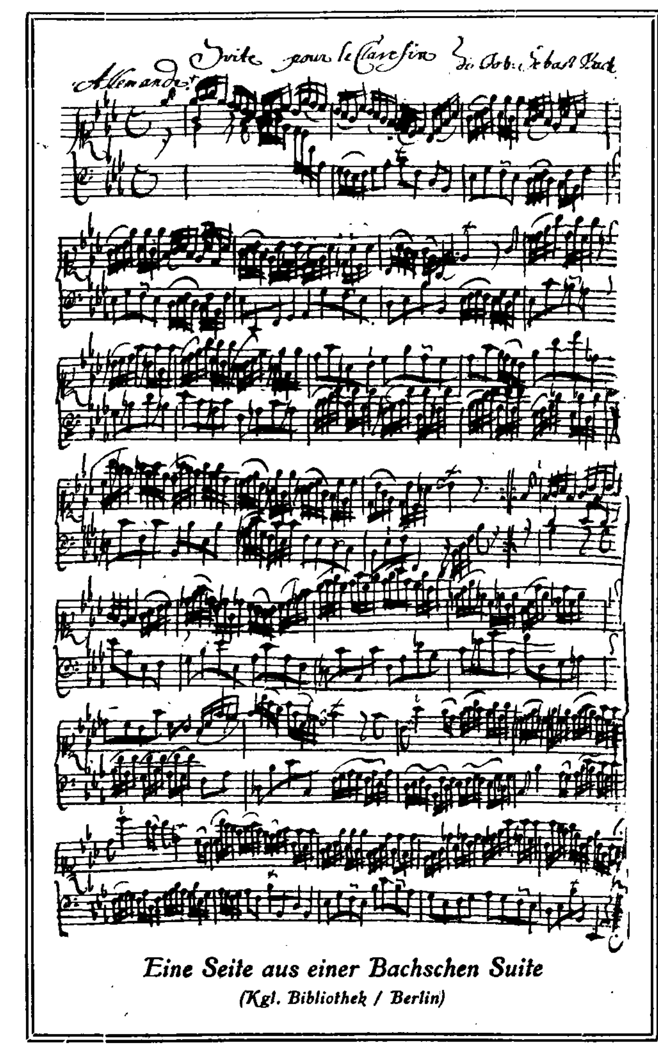
EIN GRUSS AN BACH

Wenn ich durchs nächtliche Dorf gehe;
Die Schwalben schießen noch auf und nieder,
Hier und dort liegt bläuliches Licht auf den Gassen,
Dann ist mir's, als gleite er im Mondlicht hernieder,
Der Sebastian Bach. — Der Himmelsmusiker.
Der orgelspielende Homer Gottes.
Mir ist's, als wollte er mich fragen,
Ob er in der Kirche eine Kantate spielen darf.
Bach — — — Ein graues Kantordasein,
Das eine strahlende Krone trug,
Vom Vater im Himmel geschmiedet.
Und über mir lag der Himmel wie ein grauer Prophet,
Der auf die Träume des Dorfes lauschte.

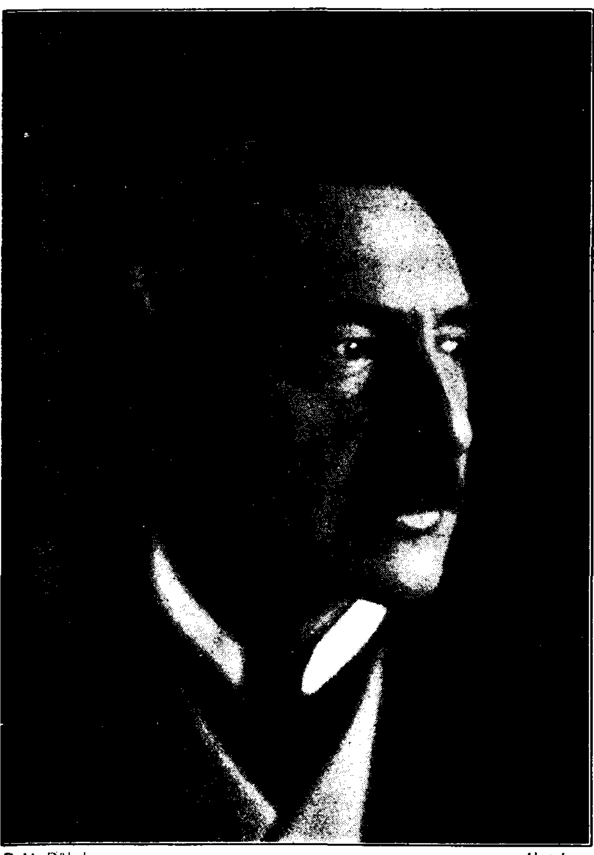
✶

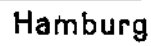
MAX JUNGNICKEL

lieber, was ihm liegt, virtuose Mätzchen, welschen Tand. Bewunderer solcher Akrobatik gibt es auch heute noch in Menge. Zwei Dinge sind besonders zu bedenken, nämlich 1. die völlige Enthaltsamkeit vom Pedalgebrauche und 2. die peinliche Beobachtung der rhythmischen Verhältnisse. Es soll nun gewiß nicht behauptet werden, daß man bei dem Vortrage Bachscher Klaviermusik stets auf das Pedal zu verzichten habe — obwohl die Erfindung dieses Kunstmittels erst nach Bachs Tod fällt (1784) — nein, aber diese Suiten sind so gegen das Pedal komponiert, daß die Anwendung desselben einen argen Verstoß bedeuten würde. Übrigens bezüglich der eben in einigen Fällen ausgesprochenen Pedal-Lizenz, was manchen verwundert haben mag, bemerke ich folgendes: Nicht alle Stücke, die uns Bach für das Klavier hinterlassen hat, sind auch für das Klavier oder das Cembalo empfunden, sie eignen sich ebensogut, ja noch besser für die Orgel. Bei solchen Stücken dürfte die Anwendung des Pedales, sowohl um dem Tone mehr Glanz zu verleihen, als auch um ein legatissimo zu erzielen, schließlich um sich der orgelähnlichen Wirkung zu nähern, wohl erlaubt sein. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß das Pedal niemals nachklingend (etwa über Pausen) oder gar als Effekt (!) gebraucht werde. Vollkommen ausgeschlossen ist es bei Stellen oder ganzen Tonstücken, welche Cembalocharakter tragen. Darunter verstehe ich eine non-legato-Spielweise, wie sie mit lockeren, hochgezogenen Fingern erreicht wird. Gerade im vernünftigen Wechsel des legatissimo-Spieles (mit enge aneinander gereihten Fingern) und des non legato liegt ein Hauptreiz der Bachschen Vortragskunst. Wann die eine oder andere Anschlagsart in Kraft zu treten hat, darüber möge der Spieler den eigenen Kunstverstand zu Rate ziehen. Als einzige Regel darüber läßt sich vielleicht sagen: wenn orgelmäßig gedacht, legatissimo, wenn cembalomäßig, non legato. Was die obenerwähnte peinliche Beobachtung der rhythmischen Verhältnisse anbelangt, so braucht sie weiter nicht gedeutet zu werden. Man sei in dieser Beziehung strenge mit sich selbst, achte namentlich auf die kleinen Werte und gebe seinem subjektiven Empfinden auf Kosten des Taktes nicht nach. Bachs Werke, vielleicht mit Ausnahme der einzig dastehenden chromatischen Fantasie sind durchaus mit objektiven Fingern anzufassen. Schließlich ist noch eine recht wichtige Sache zu besprechen, das ist die Phrasierung. So wenig es angeht, das Bachsche Melos ohne Nuancen zu spielen, ebensowenig darf es ohne sinngemäße Einschnitte dahinströmen. In der Tonsprache gibt es dieselben Interpunktionen, Komma, Punkte usw., wie in der Schriftsprache, nur fehlen uns dafür die Zeichen. Trotzdem sind sie für den Kundigen leicht zu erraten. Sie bei jedem Tonstücke zur Geltung zu bringen, wird die Aufmerksamkeit des Interpreten in Anspruch nehmen müssen. Er wird sich angelegen sein lassen, jede Stimme auf ihre Konstruktion zu prüfen, und danach die Phrasierung einzurichten. Man gehe darin aber nicht zu weit und zerreiße nicht Zusammengehöriges, mit einem Worte: man seziere nicht, sondern man belebe. Zum Vergleiche ziehe ich den Vortrag einer vierstimmigen Fuge durch ein Streichquartett heran. Dieselbe Bedeutung und Selbständigkeit, welche hier die einzelne Stimme erlangt, soll ihr auch bei der Darstellung am Klavier zukommen. Das setzt freilich hervorragendes technisches Können und musikalisches Wissen voraus. (Fortsetzung folgt.)



Eine Seite aus einer Bachschen Suite
(Kgl. Bibliothek / Berlin)



R. M. Dührkoop  Hamburg

Dr. Gerhard von Keußler



E. Bieber Hamburg

Prof. Alfred Sittard

BIOGRAPHISCHE NOTIZEN AUS DEN FEDERN DER KOMPONISTEN

Gerhard v. Keußler stammt aus Livland, wo er am 23. Juni 1874 zu Alt-Schwanenburg geboren ist. Seine erste Jugend verlebte er in St. Petersburg und absolvierte dort 1892 das Petri-Gymnasium. An der Universität Dorpat studierte er Naturwissenschaften und fand im alten Edmund Russow, dessen Assistent er wurde, einen väterlichen Freund. Als Kandidat der Biologie verfasste Keußler die Schrift „Über die Verbreitung der Piroleen". Erst im Jahre 1900 konnte er sich ganz der Musik widmen und sich so am Leipziger Konservatorium und an der Leipziger Universität für jenen Beruf vorbereiten, der ihm als Lebensziel von Jugend an vorgeschwebt hatte. Am Konservatorium studierte Keußler seine Hauptfächer — Kontrapunkt und Partiturspiel — bei Jadassohn und Carl Reinecke, und Violoncello bei Julius Klengel. An der Leipziger Universität studierte Keußler Musikgeschichte und Kunstwissenschaften und wurde 1902 auf Grund seines Buches „Die Grenzen der Aesthetik" zum Dr. phil. promoviert. Aus dieser Zeit stammt die erste symphonische Komposition „Der Einsiedler" und die musikdramatische Phantasie „Wandlungen". — Die Jahre 1902—1905 füllte der Komponist Keußler im Nebenberuf mit Studien der Kunstgeschichte aus. Nächst Berlin waren die Hauptstationen seines Wanderlebens München, Rom, Florenz, Dresden und Wien. Auch wurde Keußler von Musikgesellschaften mehrerer Städte Deutschlands als Gastdirigent seiner eigenen Werke eingeladen. Von seinen Orchesterkompositionen stammen aus dieser Periode die „Morgenländische Fantasie" und ferner ein Fresko für Orchester und Rezitation „Auferstehung und Jüngstes Gericht". Auf Grund der Erfolge, deren sich Keußler als Gastdirigent zu erfreuen hatte, wurde er 1906 nach Prag berufen, wo er zwölf Jahre hindurch, bis zu seiner Übersiedlung nach Hamburg, als Dirigent tätig gewesen ist. — Außer sechs größeren Liederzyklen komponierte Keußler in Prag und Hamburg die Oratorien „Vor der Hohen Stadt", „Jesus aus Nazareth", „Die Mutter, ein Marien-Oratorium" und die Musikdramen „Gefängnisse" und „Die Geißelfahrt". In Hamburg seit 1918 Dirigent der Singakademie wurde Keußler 1920 als Nachfolger Hauseggers zum Dirigenten der Philharmonischen Konzerte gewählt.

* * *

Alfred Sittard, geb. 4. Nov. 1878 in Stuttgart, Sohn des Musikschriftstellers Prof. Josef Sittard (gest. 1903), ab 1885 in Hamburg. Dort frühzeitig musikalische Ausbildung, versah von 1896—97 noch als Primaner vollen Organistendienst an der St. Petrikirche in Hamburg, studierte in Köln von 1897—1901, dann Kapellmeister-Volontär am Hamburger Stadttheater, 1902 Mendelssohn-Preis für Komposition, 1903—12 Organist an der Kreuzkirche in Dresden. Von dort Konzertreisen im In- und Ausland (u. a. Haag, Brüssel, Bukarest, Barcelona, Rom usw.). — Seit 1912 Leiter der Kirchenmusik an der St. Michaeliskirche in Hamburg, deren 163 stimmige Orgel nach Sittards Disposition von Walcker & Co. gebaut wurde. Dirigent der Chorkonzerte des Vereins Hamburgischer Musikfreunde. Gründete 1912 den St.-Michaelis-Kirchenchor, dessen Wirken die geistliche und weltliche a-cappella-Literatur umfaßt, sich aber im gleichen Umfang auf die großen klassischen und modernen Chorwerke mit Orchester erstreckt. U. a. Erstaufführung der Messen und anderer Chorwerke Bruckners. Vor allem systematische Pflege Bachscher Chorwerke. Außer den beiden Passionen, der Hohen Messe usw. brachte der St.-Michaelis-Kirchenchor bisher 26 Kantaten zur Aufführung. — November 1920 zum Chormeister des Hamburger Lehrer-Gesangvereins gewählt, ist Sittard neuerdings auch häufiger als Dirigent von Orchesterkonzerten hervorgetreten. (1920/21 Liszts Dante- und Faust-Symphonie u. a.) Erschienen: geistliche und weltliche Kompositionen für a-cappella-Chor, Orgelstücke, Schrift über die St. Michaelisorgel.

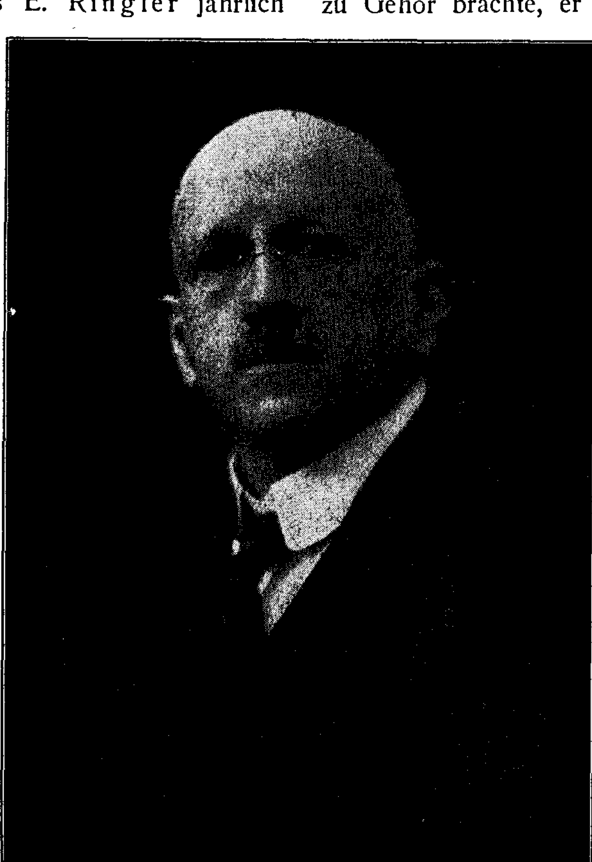
Zwanzig Jahre Nürnberger Musikleben

Von Constantin Brunck / Nürnberg

Das altertümlich reizvolle Städtebild Nürnbergs, die Erinnerung an seine verflossene Größe, an die Zeiten Leo Haslers bis Pachelbels, wo — ähnlich wie heute in Leipzig — dort der Hauptort des deutschen Musikverlags war; endlich die poetische Verklärung der Stadt durch zahlreiche Erzählungen romantischer Dichter und nicht zuletzt durch Richard Wagners heitere Meisteroper erwecken in dem Fremden die Vorstellung eines besonders tiefen und reichen Geistes- und Musiklebens, das sich auch heute noch hier abspielen müßte. Leider — beschämt muß ich als Nürnberger das bekennen — ist diese Meinung nicht richtig. Durch jahrhundertelange Beschwernisse, insbesondere durch die Drangsale der napoleonischen Zeit war die ehemalige stolze Reichsstadt zu Beginn des vorigen Jahrhunderts zu einem gänzlich verarmten Provinzstädtchen zusammengeschrumpft, das kaum mehr 25—30000 Seelen umfaßte, deren alteingesessene Familien sich wie in einem Dorf gegenseitig kannten, und in deren kümmerlich spießbürgerlichem Getriebe nur noch sehr spärliche Reste der alten Meistersinger-, Künstler- und Humanistenherrlichkeit als fromme Erinnerung fortlebten, für „Extravaganzen", die außerhalb des Alltags lagen, aber kein Raum war. Die wenigen Künstlerpersönlichkeiten, die Nürnberg damals hervorbrachte, z. B. Bernhard Molique, flohen denn auch meist sehr bald das heimische Nest, um sich anderwärts befriedigendere Daseinsbedingungen zu suchen. — — Von etwa 1865 an nahm freilich Nürnberg an dem großartigen industriellen Aufschwung Deutschlands hervorragenden Anteil. Seine Bevölkerungszahl verdoppelte, vervierfachte, verachtfachte sich in wenigen Jahrzehnten. Aber die Masse der Zuströmenden, Industrielle, Spekulanten, Kaufleute, Bauunternehmer und Arbeiter (die zumeist aus den ärmsten Gebirgsgegenden Bayerns und Deutschböhmens stammten) suchte in Nürnberg ganz andere Dinge als die Pflege des Geistes und der schönen Künste. Für den Kulturstand der damaligen Zeit ist die Veräußerung unersetzlicher Kunst- und Altertumsschätze an das Ausland, der Vandalismus, mit dem die herrlichsten alten Baudenkmäler zerstört wurden, um nüchternen Fabrik- oder Schulbauten Platz zu machen, und die trostlose Geschmacklosigkeit der Vorortstraßen sehr bezeichnend. Das Häuflein der Schöngeistigen oder überhaupt nur Verständnisvollen war sehr klein. Was scheinbar im Dienste der Kunst geschah, war meist nur der Ausfluß einer äußerlichen „Repräsentation", die sich um des Ansehens willen verpflichtet sah, „auch so zu tun". So ungefähr boten sich die Verhältnisse meinen Augen, als ich etwa um die Jahrhundertwende als grasgrüner Musikstudent zum ersten Male kritisch und kunsthungrig der Öffentlichkeit gegenübertrat.

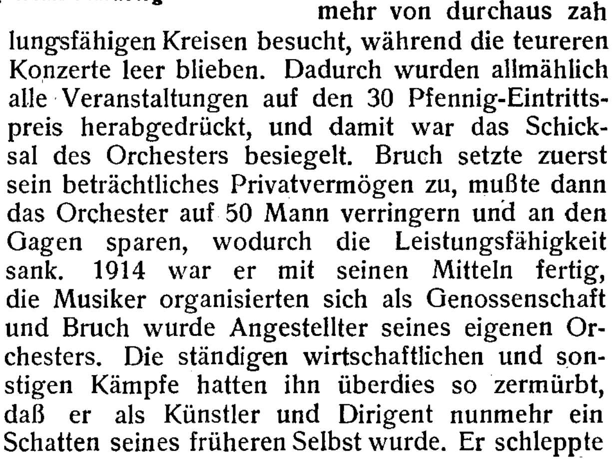
Das relativ Beste leistete die Oper, die damals noch im „alten Stadttheater" am Lorenzerplatz untergebracht war. Der Bau war zwar veraltet und unbequem (aber gut akustisch), das Orchester nur 35 Mann stark und der Chor unzulänglich. Dazu kam, daß die Truppe außer Nürnberg noch Fürth und Erlangen, zeitweise sogar noch Bamberg mit Vorstellungen versehen mußte. Im allgemeinen konnte also nur ziemlich fabrikmäßig gearbeitet werden. Aber in das Ensemble verirrten sich oft sehr begabte Künstler — Anfänger oder etwas Überreife —, auch wurden öfters berühmte Gäste zugezogen, sodaß manches liebe Mal wirklich sehr achtungswerte Aufführungen zustande kamen. Unter dem letzten, sehr strebsamen Kapellmeister Friedrich Weigmann hatte man auch der Moderne viel Aufmerksamkeit gewidmet. Außer sämtlichen Werken Rich. Wagners, der damals in Nürnberg noch durchaus nicht unbestritten anerkannt war, und den Neuerscheinungen von Humperdinck und Goldmarck erinnere ich mich unter anderem an sorgfältig vorbereitete Erstaufführungen von Charpentiers „Louise", Zöllners „Versunkene Glocke", Weingartners „Orestie" und — man denke — Rich. Strauß' „Feuersnot". Das Beste aber waren die echt volkstümlich wohlfeilen Eintrittspreise. Ein Galeriesitzplatz, von dem aus man sehr gut sehen und hören konnte, kostete für die „große Oper" 50 Pf., für Spieloper (und Schauspiel) 35 Pf. und Samstags „bei ermäßigten Preisen, wo es die besten Werke einschließlich Wagner zu hören gab, gar nur 20 Pf. Da saßen in drangvoll fürchterlicher Enge Arbeiter, Lehrlinge, Verkäuferinnen, Gymnasiasten und Musikstudenten in buntem Gemisch als der begeisterungsfähigste Teil der Zuhörerschaft, und mehr als einer versuchte bei der kümmerlichen Beleuchtung durch den halbgelöschten Gaskronleuchter in Partitur oder Klavierauszug die musikalischen Vorgänge zu verfolgen. — Beträchtlich schlechter war es um das „Konzertorchester" bestellt. Mit 36 Mann, die mittels Tanz- und Biermusiken ihre Existenz sichern müssen, kann man nicht viel erreichen. Es gab zwar alljährlich 12—15 Symphoniekonzerte, sie waren aber künstlerisch bescheiden und beschränkten ihr Repertoire aus leicht erkennbaren Gründen in der Hauptsache auf die alten Meister. Auch waren sie meist sehr mäßig besucht. Die

musikalischen Feinschmecker und die es zu sein vortäuschten, besuchten die alljährlich 3—4 mal unter Leitung von Felix Weingartner stattfindenden Gastkonzerte des Münchener „Kaim-Orchesters". — An künstlerisch ernst zu nehmenden Chorvereinen gab es damals nur einen einzigen, den „Verein für klassischen Chorgesang", der unter Leitung des etwas hausbackenen, aber tüchtigen städtischen Musikdirektors E. Ringler jährlich zwei technisch und musikalisch solide Oratorium-Aufführungen herausbrachte. — Außerdem bestand und besteht noch der „Privat - Musikverein", welcher, geleitet von wirklich kunstbegeisterten und verständigen Musikliebhabern, Kammerkonzerte veranstaltet, zu denen die ersten Sänger, Instrumentalisten und Kammermusikvereinigungen verpflichtet werden. Vom „Joachimquartett", den „Brüsselern", den „Böhmen" bis zum „Wendlingquartett" und zum „Schnabeltrio", ganze Generationen der hervorragendsten Konzertkünstler (unter anderem auch Max Reger — in den ersten Anfängen seiner Laufbahn — als Interpret eigener Werke), die wundervollsten, reinsten, Genüsse zogen hier vor den Ohren der Nürnberger vorüber. Die dadurch geleistete Kulturarbeit kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden und wirklich bildete sich im Privatmusikverein auch die erste, festgegründete Gemeinschaft wahrhaft kunstempfänglicher Menschen. —



Kapellmeister Aug. Scharrer
Dirigent des Philharm. Orchesters, des Philharm. Vereins, des Scharrer-Gesangvereins Nürnberg

Die erste der so sehr notwendigen Verbesserungen erfolgte im Orchesterwesen. 1901 kam Wilhelm Bruch, bekannt durch seine frühere Theatertätigkeit in Straßburg, damals Symphoniekapellmeister in Glasgow, nach Nürnberg und baute das Konzertorchester zu dem 60 Mann starken „philharmonischen Orchester" aus. Zugleich gründete sich unter Führung des musikbegeisterten Rechtsrates Wunder der „philharmonische Verein", der künstlerisch besonders hochstehende Symphoniekonzerte, teilweise unter Zuziehung erster Gastdirigenten (Weingartner, Steinbach, Reger, Mottl u. a.) veranstalten und aus den Einkünften dem Orchester gewisse Zuschüsse gewährleisten sollte. Ferner verpflichtete sich die Stadt zu einer — leider gänzlich unzulänglichen — Zubuße, wofür 12 „städtische Volks-Symphoniekonzerte" gegen einen Eintrittspreis von 30 Pf. geleistet werden mußten. Bruch war nicht nur ein Wagner-Liszt-Enthusiast, der diese Meister in einer vorher in Nürnberg kaum gekannten Weise zu Gehör brachte, er hatte auch sonst viel Verständnis und musikalischen Ehrgeiz. Unter ihm erschien neben der klassischen Musik (man hörte alljährlich zyklisch die neun Beethoven-Symphonien) auch die zeitgenössische anfänglich eine so regelmäßige und zielbewußte Pflege, wie wir sie seit dieser Zeit leider nicht mehr erlebt haben. Bruckner, Tschaïkowsky, Grieg, Rich. Strauß, Hausegger, Glazounow und selbst Mahler wurden in ihren Hauptwerken zum Vortrag gebracht und erwarben sich Anhänger und Verehrer ihrer Kunst. Bedauerlicherweise war Bruch aber auch der geschäftliche Unternehmer des Orchesters und dieser Aufgabe ganz und gar nicht gewachsen. Die sozial so gut gemeinten „Volkskonzerte" erwiesen sich als höchst verderblich für das übrige Musikleben, denn sie wurden beileibe nicht nur vom Volk, sondern wei mehr von durchaus zah



lungsfähigen Kreisen besucht, während die teureren Konzerte leer blieben. Dadurch wurden allmählich alle Veranstaltungen auf den 30 Pfennig-Eintrittspreis herabgedrückt, und damit war das Schicksal des Orchesters besiegelt. Bruch setzte zuerst sein beträchtliches Privatvermögen zu, mußte dann das Orchester auf 50 Mann verringern und an den Gagen sparen, wodurch die Leistungsfähigkeit sank. 1914 war er mit seinen Mitteln fertig, die Musiker organisierten sich als Genossenschaft und Bruch wurde Angestellter seines eigenen Orchesters. Die ständigen wirtschaftlichen und sonstigen Kämpfe hatten ihn überdies so zermürbt, daß er als Künstler und Dirigent nunmehr ein Schatten seines früheren Selbst wurde. Er schleppte

den Musikbetrieb noch recht und schlecht durch die Kriegsjahre, dann wurde er auf Betreiben einiger Orchestermitglieder unter dem Einflusse der Revolutionsstimmung ganz plötzlich sang- und klanglos entlassen. Alt geworden und verarmt wartet der um unser Musikleben so hochverdiente Mann noch heute vergeblich auf einen städtischen Ehrensold. Rein menschlich betrachtet waren diese Vorgänge abscheulich und sind ein Schandfleck in der Musikgeschichte Nürnbergs. Aber notwendig war der Umsturz, denn die Entwicklung war tatsächlich leer gelaufen. — Das Orchester erstrebte die Verstadtlichung, was leider angesichts der trostlosen Finanzlage der Stadt abgelehnt wurde. Nun übernahm der bekannte, verdienstvolle Organisator des deutschen Dirigentenverbandes, Hofrat Ferdinand Meister, (und zwar ehrenamtlich) die geschäftliche Leitung des Orchesters. Der „philharmonische Verein" wurde zum „philharmonischen Orchester-Verein" umgestaltet, der unter Zuhilfenahme einer beträchtlich vergrößerten städtischen Unterstützung dem Orchester gewisse Mindestgagen und Altersversorgung gewährleistet. Zugleich wurden die „Volkskonzerte" (die immer noch den lächerlichen Eintrittspreis von 40 Pfennig haben) auf die ursprüngliche Zwölfzahl zurückgeschraubt, auf Sonntagvormittage verlegt und durch Abmachungen mit den Gewerkschaften, den kaufmännischen Angestelltenverbänden und dergl. zu wirklichen Volkskunststätten umgewandelt. Außerdem gibt das Orchester jährlich etwa 40 Zykluskonzerte zu dem volkstümlichen Preise von zwei Mark. Die künstlerische Leitung hat Kapellmeister August Scharrer. Die Gipfelpunkte sind nach wie vor die „philharmonischen (Orchester-)Vereinskonzerte", bei denen unter Zuziehung erster Solisten das philharmonische und das Stadttheaterorchester (100 Mann) zusammenwirkten und unter abwechselnder Leitung von Scharrer und Theaterkapellmeister Robert Heger (jetzt in München) standen. Die künstlerischen Erfolge waren seither verhältnismäßig sehr große, sodaß wir mit schönen Hoffnungen der Zukunft entgegensehen. —

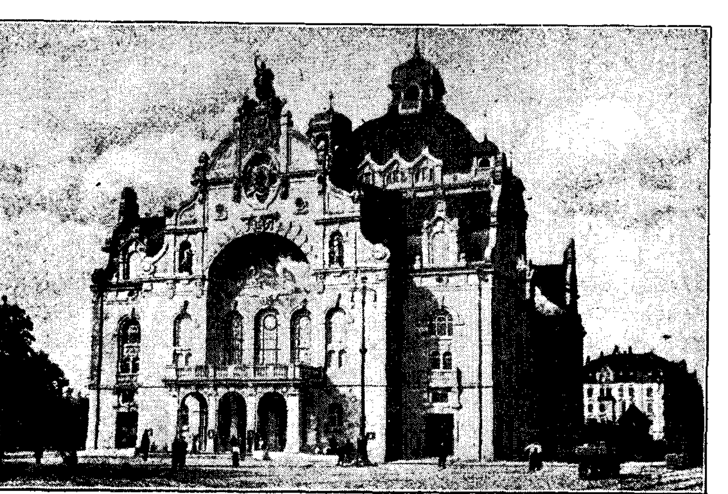


Saalbau des Kultur-Vereins, Nürnberg

Das alte Stadttheater wollte auch den gesteigerten feuerpolizeilichen Vorschriften, vor allem aber dem vermehrten Repräsentations- und Luxusbedürfnis, immer weniger genügen. Ein Neubau wurde beschlossen und 1906 eröffnet. Seine Ausführung fiel in die unglücklichste Zeit, als ein neuer Baustil mit dem Althergebrachten noch unentschieden kämpfte und der Geschmack wenig geläutert war. So kam es, daß wir mit einem Aufwand von sieben Millionen Goldmark einen kitschigen Protzenbau erhielten, dessen schwülstige architektonische Formen — mit der Glanzziegelkuppel — in die gediegene Altnürnberger Architektur so schlecht hineinpassen wie eine geputzte Dirne in vornehme Gesellschaft. Schlimmer noch ist, daß auch die Innengestaltung sehr wenig zweckentsprechend ist. Ein riesenhaft weitläufiges Bühnenhaus und der schlecht akustische Zuschauerraum bei nur 1400 Plätzen wirken so schallfressend, daß sich das Haus eigentlich nur für „große Opern" und Wagnersche Musikdramen eignet, während das musikalische Lustspiel in seinen feinsten und besten Wirkungen verpufft (vom modernen Schauspiel garnicht zu reden).

Überdies beeinflußt dieser Umstand die Auswahl der Sänger sehr ungünstig, da man in erster Linie auf möglichst große Stimmen sehen und diesen Vorzug häufig mit einem Mangel an stimmlicher Kultur bezahlen muß. Denn Künstler, die beide Tugenden vereinigen, sind für die uns zur Verfügung stehenden Mittel nur selten zu haben, beziehungsweise werden uns sehr bald von größeren Bühnen entführt. Trotzdem hielt sich das Theater unter der neuen Direktion von Rich. Balder und den nacheinander folgenden Kapellmeistern Ottenheimer, Dr. Kunwald, Dr. Stiedny, Heger auf einer sehr anständigen Höhe. Insbesondere bekamen wir regelmäßig sehr frühzeitig die großen Neuerscheinungen auf dem Gebiete des Musikdramas zu hören. Auch unter der folgenden Direktion Aloys Pennarini, bei der manches andere — freilich auch zum Teil unter der Einwirkung der Kriegszeit — sich beträchtlich verschlechtert hatte, blieb wenigstens dieser Ehr-

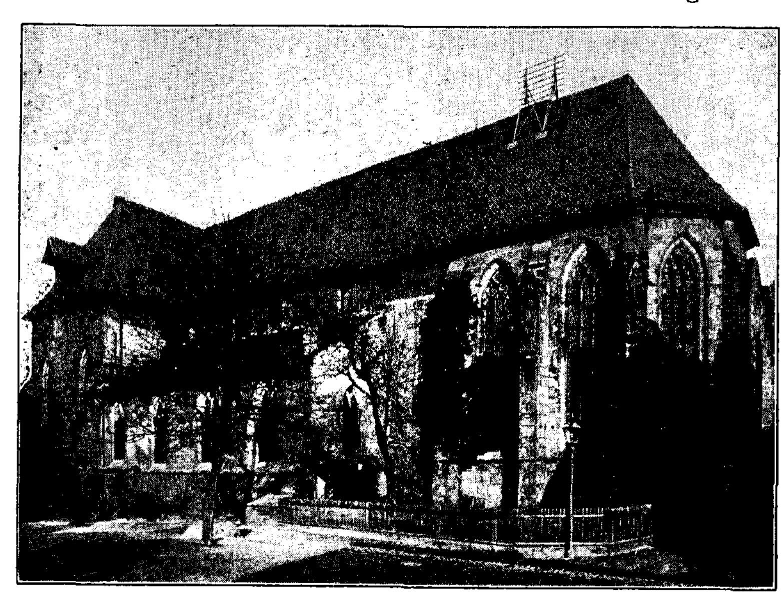
geiz bestehen. „Salome", „Elektra", „Rosenkavalier", „Oberst Chabert", „Königskinder", „Mona Lisa", „Die Gezeichneten", „Der Schatzgräber" (um einige der hervorstechendsten Ereignisse anzuführen) hatten wir mit unter den ersten Bühnen im Reich und durchweg in sehr achtbaren Aufführungen. Auch zahlreiche Gastspiele allererster Künstler und lange Zeit alljährlich einmal sogenannte „Festspiele", die nur von fremden Gästen, auch wohl von ganzen Ensembles (z. B. den „Dresdenern") bestritten wurden, belebten das Einerlei des Betriebs. — Seit Herbst vorigen Jahres ist das Theater in städtische Verwaltung übergegangen, und fast scheint es, als ob Herr Intendant Willy Stuhlfeld dem erklärlichen Spartrieb der städtischen Finanzbehörde mehr Rechnung trüge, als es das künstlerische Bedürfnis und die Würde Nürnbergs zulassen. Schon bei der Verpflichtung der Künstler wurde an den Gagen gespart, durch Vormittags- und Nachmittagsvorstellungen und auswärtige Gastspiele werden die Arbeitskräfte zum äußersten angespannt, und fast könnte man meinen, daß selbst bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke die Tantiemefreiheit oder mindestens Wohlfeilheit des Aufführungsrechtes eine Rolle spielt. Die dadurch geschaffenen Zustände erregen viel Unzufriedenheit und drängen zur Änderung der Richtlinien. —



Das Nürnberger Stadttheater

Langsamer aber stetiger entwickelte sich das private Konzertleben. Im Chorgesangswesen erfolgte zunächst ein Rückschlag, als (etwa 1903) der alte Musikdirektor Ringler starb und seine Stelle als Leiter des „Vereins für klassischen Chorgesang" Herr Oberlehrer Hans Dorner übernahm, der zwar sehr gewissenhaft und fleißig seine Aufführungen vorbereitet, dem aber dennoch eigentliche Dirigentenbegabung abgeht. Ein Versuch des hochbegabten Hofpianisten Reinhold Mannschedel, das Musikleben durch Gründung eines Madrigalchores und eines Klaviertrios zu bereichern, scheiterten an der Teilnahmlosigkeit des Publikums. Seine etwas spröde, jeder Reklame abholde Musikernatur verstand es nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, so daß seine ebenso gediegenen wie feinsinnigen Konzerte stets erbärmlich besucht waren und ohne breitere Wirkung blieben. Mannschedel starb 1914. — Den großen Umschwung brachte erst Carl Hirsch, als er 1910 die Leitung des „Lehrergesangvereins" übernahm. Man kann von seiner künstlerischen Eigenart und Unbeherrschtheit, die unbedenklich höchste Kunstleistungen neben trivialste Minderwertigkeit stellte, von seinem rücksichtslosen Draufgängertum, welches das ihm anvertraute Stimmenmaterial schonungslos bis zum Äußersten ausnutzte und jede künstlerische Konkurrenz mit allen Mitteln niedertrat, denken wie man will, den einen Nachruhm wird man ihm nicht rauben können: er war ein Organisator großen Stils. Im Handumdrehen hatte er einen großen Frauenchor gegründet und mit dem bis dahin als Männerchor bedeutungslos dahinvegetierenden Lehrergesangverein zu einem mächtigen Oratorienchor vereinigt, mit dem er Aufführungen (Liszts „Elisabeth", Berlioz' „Requiem", Beethovens „Missa solemnis") herausbrachte, wie sie bis dahin in Nürnberg ungehört waren. Kurz darauf begründete er noch einen „Privatchor" mit dem er die alte Madrigal- und a cappella-Kirchenmusik pflegte. Es erfolgte ein Massenzustrom der Bevölkerung. Freilich dauerte die Herrlichkeit nicht lange, wie überall, wo Hirsch hinkam. Nach drei Jahren hatte er infolge seiner nervösen, überreizten Grobheit sich mit jedermann überworfen und die Chöre stimmlich überanstrengt, und verärgert siedelte er nach München über, wo er während des Krieges einem alten Leiden erlag. Die von ihm ausgestreute Saat ging in Nürnberg nicht verloren, sondern hat trotz der Schwierigkeiten der Kriegsjahre inzwischen reiche Früchte getragen. Der Lehrergesangverein hat sich unter seinen Nachfolgern Prof. Laber (trotzdem dieser kein Stimmbildner war) und Kapellmeister Scharrer glänzend weiterentwickelt und wird sich, wie wir zuversichtlich hoffen, auch auf dem Tonkünstlerfest in Ehren behaupten. Die Überlieferung des Privatchores wurde 1918 von Anton Hardörfer mit dem „neuen Chorverein" wieder aufgenommen, der uns regelmäßig alljähr-

lich zwei bis drei mit erlesenem Geschmack zusammengestellte, prächtig stilsicher durchgeführte kirchliche und weltliche Konzerte bescherte. In diesem Jahre haben sich gar drei weitere leistungsfähige a-cappella-Chöre gebildet, und was das Erfreulichste daran ist: alle diese Konzerte werden von einem aufnahmefreudigen Publikum fleißig besucht, wie überhaupt der Kreis der Musikliebenden und Musikgenießenden sich von Jahr zu Jahr merklich vergrößert. Seit 1910 haben auch die numerisch sehr starken Arbeiterchöre unter Leitung von Lothar Kraus, Brunck, Dr. Maurer und M. Rümmelein in steigendem Maße am öffentlichen Konzertleben teilgenommen und geben seit einer Reihe von Jahren künstlerisch ernst zu nehmende Konzerte. Um die schön aufsteigende Linie der Entwicklung unseres Musiklebens zu kennzeichnen, ist noch zu erwähnen, daß sich in den beschriebenen zwanzig Jahren, die damals sehr rückständige, ja geradezu kunstfeindliche „städtische Musikschule" unter Leitung von Mannschedel und seit 1915 unter Carl Rorich zu einem modernen Ansprüchen genügenden Voll-Konservatorium entwickelt hat, daß seit 1911 in steigendem Maße die Fachkritik an den Zeitungen die Laienkritiker verdrängt und das wir heute eine ganze Anzahl leistungsfähiger Konzertkünstler und Komponisten (ich nenne nur die Geigerin Anita Portner,



Das Katharinenkloster, ehemalige Nürnberger Meisterschule
Verlag der Neuen Photogr. Gesellschaft Berlin-Steglitz

Programm des 51. Tonkünstlerfestes
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins
Abgehalten in Nürnberg vom 13.–18. Juni 1921

Montag, den 13. Juni, abends:
FESTOPER
dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein" dargeboten von der Stadt Nürnberg. Zur Aufführung gelangt „Ein Fest auf Haderslev", Oper von Robert Heger.

Dienstag, den 14. Juni, abends:
I. ORCHESTERKONZERT
(Dirigent Robert Heger). Programm: 1) Heinrich Stahmer, Märchenlied für großes Orchester, op. 27; 2) Karl Salomon, 6 Lieder für Bariton und Orchester; 3) Heinz Pringsheim, Scherzo für kleines Orchester; 4) Wilhelm Petersen, Sinfonie c-moll.

Mittwoch, den 15. Juni, vormittags:
I. KAMMERKONZERT
Programm: 1) Heinr. Kaspar Schmid, Quintett für Blasinstrumente, op. 28; 2) Lieder (Auswahl noch nicht feststehend); 3) Fritz Brandt, Streichquartett a-moll.

Mittwoch, den 15. Juni, abends:
II. ORCHESTERKONZERT
(Dirigent R. Heger). Programm: 1) Josef Rosenstock, Ouvertüre zu einem heiteren Spiel; 2) Erwin Lendvai, Drei Männerchöre aus dem Zyklus „Flamme"; 3) Otto Taubmann, Sinfonie, op. 31.

Donnerstag, den 16. Juni, vormittags:
II. KAMMERKONZERT
Programm: 1) Otto Straub, Cello-Sonate F-dur, op. 1–2, Lieder (Auswahl noch nicht feststehend); 2) Ernst Krenek, Streichquartett.

Donnerstag, den 16. Juni, abends:
OPERNVORSTELLUNG
„Frau Bertes Vespergang" von Max Wolf.

Freitag, den 17. Juni:
HAUPTVERSAMMLUNG
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Sonnabend, den 18. Juni, abends: **CHORKONZERT** (Dirigent August Scharrer). Programm: 1) A. Middelschulte, Passacaglia und Fuge für Orgel; 2) Max Ettinger, „Weisheit des Orients" für Soli, gemischten Chor und Orchester, op. 24; 3) Heinrich Kaminsky: Psalm 69 für Chor, Tenorsolo und Orchester.

die Pianistin Kahl-Decker, das auch zum Tonkünstlerfest zugezogene Streichquartett der Herren Horvath, Kaspar, Daucher und Kühne) unser eigen nennen.

Diese Entwicklung wurde leider durch die seit 1900 bis zum heutigen Tage andauernde Konzertsaal-Krise ungünstig beeinflußt. Sie begann damit, daß der akustisch sehr günstige, stimmungsvolle alte Rathaussaal dem Konzertleben entzogen wurde, weil man die von Albrecht Dürer herrührenden Wandgemälde einer Renovation unterziehen wollte. Nach vollendeter Erneuerung blieb er gesperrt, um die Kunstschätze nicht mehr zu gefährden. Fast gleichzeitig ging der schöne, etwa 1300 Plätze fassende Saal des „Hotels zum Strauß" verloren, weil dieses Anwesen zum Warenhaus umgebaut wurde. In dieser Zwangslage verfiel man darauf, die Fahrschule der Herkules-Fahrradwerke, das sogenannte „Velodrom", ein nur in Fachwerk gebautes, schuppenähnliches Gebäude, das freilich 2000 Menschen zu fassen vermag, als „Notbehelf" zum Konzertraum zu benützen. Bei diesem Notbehelf ist es, trotzdem der Raum kahl, unwirtlich und unakustisch ist, für die meisten großen Konzerte bis heute geblieben, weil der von der Stadt im Zusammenhang mit dem Theaterneubau geplante Saalbau aus Geldgründen unterblieb. Desgleichen mißriet ein großer Konzert- und Festsaal, welchen der „Industrie- und Kulturverein" seinem bald darauf erbauten Vereinshaus einfügte. Er hat architektonisch und akustisch wenig Reize, besitzt aber eine sehr schöne, moderne Orgel, versenkbares Podium und ähnliche Neuerungen, weswegen er auch zum Konzertraum für das Tonkünstlerfest gewählt wurde. Außerdem haben wir lediglich einige kleine, nur für Kammermusik geeignete Säle. Der Stadtrat hat sich deshalb endlich zu dem großen Entschluß aufgerafft, die alte Katharinenkirche, die einst der Singeraum der Meistersinger war und als solcher von Richard Wagner verherrlicht worden ist, seit mehr als einem Jahrhundert aber nur mehr als Lagerraum für altes Gerümpel benutzt wurde, zu einem Konzerthaus einzurichten, das etwa 1200 Personen Raum geben wird. Die Akustikproben sind sehr günstig verlaufen, der Ausbau ist bereits in Angriff genommen, und wir hoffen, bis zum nächsten Herbst den lange ersehnten, stimmungsvollen Raum, den idealen Musiktempel, zu besitzen. Späterhin soll dann noch durch den Ausbau des architektonisch eigenartigen, an die Kirche angrenzenden alten Katharinenklosters ein Wirtschafts- und Festhaus samt einem Museum des „Deutschen Sängerbundes" angegliedert und auf diese Weise Nürnberg um eine reizvolle Sehenswürdigkeit reicher werden. Schade, daß dies alles zum Tonkünstlerfest noch nicht fertiggestellt sein kann!

Auch ohne dies werden uns Nürnbergern die lieben Gäste herzlich willkommen sein und unsere Künstlerschaft wird ihre besten Kräfte einsetzen, das Fest in allen Teilen würdig zu gestalten. Für uns selbst erhoffen wir davon außer dem vorübergehenden Genuß der festlichen Konzerte einen neuen großen Ansporn und Aufschwung für unser einheimisches Musikleben.

Zur Frage der „Kulturabgabe"

Von Dr. Alfred Heuß / Leipzig

Von der Schriftleitung der Z. f. M. aufgefordert mich ebenfalls zur Frage der Kulturabgabe zu erklären, komme ich diesem Verlangen um so lieber nach, als die Aufsätze Dr. Göhlers derart trefflich vorgearbeitet haben, daß ich manches gar nicht zur Sprache zu bringen brauche, sondern ohne weiteres dort anfangen kann, wo mir die ganze Frage für die Zukunft vor allem der Tonkunst und ihrer Pflege von entscheidender Wichtigkeit erscheint.

In der Art, wie die Kulturabgabe geplant ist, müßte eigentlich jeder, dem es wirklich um die deutsche Musik zu tun ist, ihr ausgesprochener Gegner sein, wobei lediglich der „Mut" zu bewundern wäre, mit dem man sie dem deutschen Volke mundgerecht zu machen sucht. Was man aber ganz und gar nicht bewundert, ist die Verkennung der ganzen musikalischen Verhältnisse, indem man gerade dort nicht zu helfen gedenkt, wo Hilfe sich als immer dringender herausstellen wird. Mit einer Kurzsichtigkeit, die ihresgleichen sucht, legt sich das ganze projektierte System der Kulturabgabe auf die materielle „Kultivierung" von künstlerischen Einzelpersönlichkeiten fest, man scheint aber kein Sterbenswörtchen davon zu wissen oder vielmehr wissen zu wollen, daß alle diese Einzelpersönlichkeiten selbst bei einer 50 prozentigen Kulturabgabe glattweg erledigt wären, wenn die andern „Urheber", nämlich die musikalischen Einrichtungen verkümmern. Und vor allem hier muß eingesetzt werden. Denn wie verhält sich's mit der Kulturabgabe, wenn einmal eine Oper nach der andern ihre Pforten schließen muß oder doch vor allem kein Geld für kostspielige neue Opern mehr hat — was jetzt schon ganz beträchtlich zu verspüren ist, —, wenn Chorvereinigungen, die schon unter den früheren Verhältnissen ein Defizitleben führten, an die Er-

werbung neuer Werke auch nicht im Traume mehr denken dürfen — was ebenfalls schon jetzt zu einem guten Teil zutrifft —, wenn die Konservatorien, für die schon der alte Staat kein Geld hatte, ihre Hungerlöhne noch weiter steigern müssen, eine numerische und qualitative Verringerung des künstlerischen Nachwuchses die natürliche Folge ist, wenn manche Orchester entweder ganz eingehen oder sich auf eine Mindestzahl von Mitgliedern zurückzuziehen gezwungen sehen, kurz, wie verhält es sich mit der „Kulturabgabe", wenn einmal der ganze übrige Organismus, ohne den der „Urheber" musikalischer Werke in Wirklichkeit einfach nicht existiert, am Boden liegt? Mit keiner Silbe gedenkt das projektierte System der Kulturabgabe dieser Faktoren, unverkürzt sollen die Einnahmen aus den geschützten Werken den „Urhebern und ihren Erben" zufließen, die Einnahmen aus den freien Werken aber: 1. „zur Unterstützung und Förderung bedürftiger verdienter Urheber, 2. als Beihilfe zur Veröffentlichung wertvoller neuer Werke, 3. als Beihilfe zur Verbreitung solcher Werke zu billigen Preisen (sic) in die weitesten Kreise des Volkes" verwendet werden. Wir fragen: Kann man das ganze deutsche Musikwesen oberflächlicher, lieb- und kenntnisloser ausschalten, als es hier in diesen soweit offiziellen Sätzen zutage tritt, kann eine kurzsichtigere und einseitigere Kunstpolitik empfohlen werden? Sollten sich gerade die „Urheber", die schon heute, auf Grund der jetzigen kapitalistischen Ausnützung ihrer Werke Unsummen verdienen, angesichts dieser sich allmählich immer klarer herausstellenden Verhältnisse wirklich nicht schämen, ihre riesigen Einnahmen durch unmittelbare Besteuerung des deutschen Volkes noch zu vergrößern, und sollte gerade ein bedürftiger, aber echter Künstler nicht zu stolz sein, seine Finanzen durch die Kunst eines Bach, Mozart oder Beethoven, überhaupt aller der Autoren, die auch nach dreißig Jahren Lebenskraft besitzen, sich aufbessern zu lassen? Wer hat die Werke der großen deutschen Meister dem deutschen Volk ins Herz gesungen und gespielt, wer hat ihre Pflege möglich gemacht, ihnen uneigennütziger gedient, wer bedarf aber heute und vor allem später — denn die Auswirkung des „Friedens" beginnt doch erst wohl und die riesige Vergrößerung der Schulden bis ins Fabelhafte wird sich Deutschland nicht leisten können! — der Unterstützung, dies fernerhin tun zu können, dringender als die genannten Faktoren? Hier sind unbedingt nötige Forderungen mit Hilfe einer Kulturabgabe zu befriedigen, denn gerade hier wird die musikalische Kultur in Frage gestellt. Wer sich aber angesichts dieser Lage als Einzelperson in die vorderste Reihe der Unterstützungsbedürftigen zu stellen wagt, und, noch selbstsüchtiger, seine ohnedies gewaltigen Einnahmen noch dadurch zu vergrößern sucht, daß er das Fell des deutschen Volkes noch in einer besonderen Art gerbt, dem darf man ohne weiteres einen solchen Patron nennen, dem es nicht im geringsten um die deutsche Musik zu tun ist, und überzeugt sein, daß auch nicht ein Tropfen echten, stolzen Künstlerblutes in ihm pulsiert.

Einiges dann auch über die Unterstützung bedürftiger Genies und Nichtgenies. Zunächst verweise man endlich einmal das Ammenmärchen in die Rumpelkammer, als ob gerade diejenigen Genies, die bei jeder derartigen Gelegenheit aufspazieren müssen — neulich wieder in dem Artikel: Die Hungerkur des Genies von Dr. H. J. Moser in Nr. 19 der Allg. Musikzeitung —, nämlich Mozart und Lortzing unter den heutigen Verhältnissen hätten hungern müssen. Kolossale Gelder würden sie beide als Autoren, als „Urheber", und zwar sehr bald verdient haben, Mozart sogar in der Jugend. Vor allem aber mit der „Entführung" wäre er ein „gemachter" Mann gewesen, und hätte er nicht eine Zeile mehr geschrieben und keinen Ton mehr öffentlich gespielt. Und ganz ähnlich Lortzing, der die Einkünfte eines Lehar in seiner besten Zeit bezogen hätte. Mit derartigen Beispielen immer und immer wieder zu kommen — die „Genossenschaft" hat damit jahrzehntelang geradezu einen Wucherhandel getrieben —, heißt entweder die einschlägigen Verhältnisse nicht beurteilen können oder wissentlich den Leuten Sand in die Augen streuen. Seien wir doch dankbar dafür, daß wenigstens auf diesem Gebiet etwas, und zwar Entscheidendes von einer „fortschreitenden Entwicklung" zu verspüren und es rundweg ausgeschlossen ist, daß gerade auf musikalischem Gebiet ein wirkliches Genie sich durchs Leben hungern muß. Ich betone, gerade auf musikalischem Gebiet. Denn der Musiker hat im praktischen Leben vor seinen Kollegen in der Dichtkunst und den bildenden Künsten den ungeheuren Vorzug, daß er sich in der verschiedensten Art und Weise praktisch betätigen und das Leben „fristen" kann, bis er als schaffendes Genie oder Nichtgenie sich durchgearbeitet hat. Sozusagen jeder Komponist beherrscht ein Instrument und vermag zu unterrichten; kommt er sich aber besser wie ein Mozart oder Chopin vor, so „hungert" er nach eigenem Willen. Manche Komponisten sind aber geradezu Virtuosen, treffliche Kammermusikspieler oder auch „Begleiter", der andere ist Kapellmeister oder sonstwie Dirigent, wieder ein anderer betätigt sich kritisch oder sonstwie literarisch. Man sehe sich doch die unzweifelhaften musikalischen Genies des 19. Jahrhunderts auf diese ihre sonstigen Fähigkeiten an. Gibt es ein einziges, das nicht auf einem der genannten Ge-

biete seinen Mann gestellt, gelegentlich diesen praktischen Musikberufen sogar Entscheidendes verdankt hätte? Was schadet es einem jungen Genie, wenn es selbst als Orchestermitglied einige Jahre sein Brot verdient und bei dieser Gelegenheit das Orchester usw. wirklich kennen lernt? Seit der sozialen Umwälzung zumal wird kein Orchestermusiker mehr derart überanstrengt, daß er nicht auch noch Zeit für sich übrig hätte, und finanziell haben sich die Stellungen derart erfreulich gehoben, daß diese Musiker nicht mehr die Parias der Gesellschaft sind. Usw.!

Wie eng begrenzt ist hingegen das praktische Betätigungsfeld der Dichter, Maler und Bildhauer? Ein Dichter von der Bedeutung eines Gustav Falke gibt fast sein Leben lang — Musikstunden, um sich den Unterhalt zu verdienen —, und als das Überbrettl aufkam, sind ein Liliencron und andere froh, sich dadurch Einnahmen zu verschaffen. Zum ersten Mal ist dadurch selbst dem berühmten Dichter die Gelegenheit gegeben worden, sich unmittelbar in die Öffentlichkeit zu stellen, und glücklicherweise hat sich diese Einrichtung in Form von literarischen Vorträgen in unsere Zeit gerettet. Der Dichter als Lehrer? Wer nimmt denn Stunden in der Dichtkunst, welches Gymnasium läßt einen G. Falke über Literatur unterrichten, heute, im Zeitalter staatlicher Fachexamina? Noch ein Mörike hatte unter den früheren freieren Verhältnissen in einer Stuttgarter Mädchenschule unterkommen können, heute ginge es nicht mehr. Wie ausgezeichnet ist hier der Musiker daran! Beruft man doch Männer der Praxis unmittelbar an Direktorenstellen von Musikschulen.

Was ist demnach das Wichtigste, was wir gerade in dieser Hinsicht für die Musik-„Genies“ tun können? Daß wir die ganzen vielen musikalischen Einrichtungen, die ungezählten Musikern, Genies und Nichtgenies, eine bürgerliche Existenz gewähren, frisch und blühend zu erhalten suchen? Das ist allersicherste Gewähr dafür, daß auch die Genies ihr natürliches Auskommen finden, bis sie als solche in alle Welt leuchten und der Millionensegen von selbst bei ihnen einkehrt. Ich betone, kein „Urheber“ findet für ein bürgerliches Auskommen günstigere, d. h. sowohl zahlreichere wie mannigfaltigere Möglichkeiten vor als der Musiker, und zwar heutzutage. Denn gerade auch hier, in diesen Fragen der Existenzmöglichkeiten bei vollständigem Ausschluß von Urheber-Einkünften, haben sich die Verhältnisse gegenüber früher gründlich geändert. Beschäftigen wir uns ruhig noch etwas damit, da eine geradezu perfide Kunstpolitik diese allmähliche Umwälzung zu verschleiern und als nicht existierend anzusehen versucht.

Setzen wir ruhig den Fall Mozart! Ich sehe davon ab, daß er sich heute schon in der Jugend vornehmlich als virtuoser Pianist ein Vermögen ververdient hätte, abstrahiere also von seiner Frühreife und lasse ihn in gleichem Alter wie den historischen Mozart als relativ unbekannten Provinzkünstler von Salzburg nach Wien kommen. In den ersten Konzerten, die er gäbe, erkennte man ohne weiteres, daß man es mit einem der ersten, wenn nicht dem ersten Klaviervirtuosen zu tun habe. Daß der stürmisch gefeierte Virtuose bald Millionenanträge für Konzertreisen in Europa und Amerika bekäme, wäre unausbleiblich, wir wollen aber annehmen, daß Mozart gar nicht reisen möchte, weil der Virtuosenruhm und die Virtuosenmillionen ihn nicht locken. Was geschähe da? Abgesehen davon, daß er als Privatlehrer bald höchste Honorare erhielte, risse man sich nicht um den ersten Klavierspieler, um ihn als Lehrer einer sehr gut dotierten Meisterklasse für Klavier zu gewinnen? Wo gab's etwas derartiges in damaliger Zeit! Und weiter: da Mozarts Konzertkompositionen sehr bald Erfolg hatten, indem ihnen der Stempel der Genialität doch etwas zu deutlich aufgedrückt war, zudem der junge Künstler in der Lage war, sie selbst in vollendeter Weise der Öffentlichkeit zuzuführen, glaubt man, daß es da nicht ein Wettrennen der Verleger gäbe, die sich in großen Honoraren und günstigen Bedingungen überböten? Aber ich wollte ja von „Urheber“-Einnahmen zunächst ganz absehen. Nun schreibt Mozart seine „Entführung“, die nach Goethes Urteil alles Bisherige niederschlug. Binnen eines Jahres wäre unter den heutigen Opernverhältnissen das Werk über sämtliche österreichische und deutsche Bühnen gegangen, und wieder verzichte ich darauf, von den kolossalen Summen zu reden, die ihm das Werk in kurzer Zeit eingebracht hätte. Glaubt man nun, daß unter den heutigen Verhältnissen ein Mozart jahrelang auf eine feste Anstellung als Operndirigent hätte warten müssen? Denn daß in Mozart auch das Zeug zu einem genialen Dirigenten steckte, sagt das Wenige, was wir über ihn in dieser Beziehung wissen. Und ein Mann mit diesem scharfen szenischen Blick, wäre er nicht mit der Zeit als Operndirektor eines ersten Instituts in Betracht gekommen, hätte man sich nicht förmlich um ihn gerissen, was heute, bei einem immer mehr sich einstellenden Mangel an durchgreifenden Persönlichkeiten auch auf diesem Gebiet, schon solchen Männern begegnet, die noch nicht einmal ihre volle Befähigung als Operndirigent abgelegt haben?

So und nicht anders liegen heute die auch auf diesem Gebiet gegenüber früher von Grund aus veränderten Verhältnisse. Seit Jahrzehnten wagt man aber den Leuten mit dem larmoyanten, gefühlsverlogenen Geseire zu kommen, daß auch ein Mozart oder Lortzing heute hungern könnten und deshalb denkbar notwendig andere Verhältnisse

angebahnt werden müßten. Was soll man aber dazu sagen, wenn auch Musikhistoriker wie Dr. Moser nicht einmal diese einfachen historischen Rückschlüsse machen können oder wollen, und überhaupt derartige Fragen im Jargonstil beliebigster Journalisten behandeln, zum Schluß aber sogar mit triumphierender Geste zu fragen wagen, „wann und wo nun wohl die ‚degoutante plattitude' vom Genie als Hungerkünstler das nächste Mal wieder auftauchen" werde? Ist Deutschland wirklich schon auf allen Gebieten einem mit Arroganz ausgerüsteten Journalismus ausgeliefert?

Müssen wir also im Prinzip durchaus verneinen, daß eine förmliche Einrichtung für „erwerbslose" Musiker in den heutigen Verhältnissen begründet sei und zwar, genau gemerkt, im Hinblick darauf, daß eventuell Genies zugrunde gehen oder ein Hungerdasein führen könnten, so wäre mit dem gleichen Nachdruck auf das geradezu Demoralisierende einer derartigen Einrichtung hinzuweisen. Das hat uns tatsächlich gerade noch gefehlt, daß, die auf diesem Gebiet immer die fixesten und vordersten sein werden, mit dem Schein des Rechts sich ohne weiteres an eine Anstalt wenden können, um sich als „Arbeitslose" unterstützen zu lassen. Weg mit allem Verantwortlichkeitsgefühl, für seine Existenz selbst einzustehen, weg mit allem Künstlerstolz, die gleichen Rechte für Künstler wie Proletarier! Und zahlt die Kasse nicht gutwillig, was die Genies verlangen — und die heutigen Genies brauchen nicht Knappes, zumal nicht zu jeder Zeit ein Verleger dasitzt, den man mit schamloser Selbstverständlichkeit die Weinrechnung bezahlen läßt! Soll ich etwa Namen nennen? —, so greifen sie zum Streik und komponieren nicht mehr, was allerdings die denkbar erfreulichste Folgeerscheinung dieser Einrichtung wäre, nur leider, leider nicht beabsichtigt ist. Wie gesagt, weg mit allem stolzen Verantwortlichkeitsgefühl, breitspurig pflanzen sich die gegenwärtigen und kommenden Genies vor der Kasse auf und heischen Geld, und dann, dann vielleicht kommen die genialen Gedanken, die heute so ganz und gar nicht kommen wollen, dann wird vielleicht komponiert, wenn das Geld vorher nicht mit Weibern verjubelt wird. Wie gesagt, eine derartige Einrichtung hat uns gerade noch gefehlt, auf daß wir noch mehr, als es, weiß Gott, der Fall ist, auf den Hund kommen. Hoch leben die Genie-Proletarier! Eine Synthese, auf die man wenigstens deshalb stolz sein dürfte, weil sie noch zu keiner Zeit vorgekommen ist, noch vorkommen konnte!

Und somit kurz: Die Kulturabgabe, so sie überhaupt in der geforderten Art erhoben werden soll, müßte, wenn sie eine solche sein will, in einer im Prinzip ganz andern, oben angedeuteten Weise zur Anwendung gelangen. Es ist wohl die Frage, ob überhaupt geschützte Werke zu einer neuen Besteuerung herangezogen werden dürfen, weil jegliche, auch die geringste weitere Verteuerung gerade denjenigen Werken schadet, die erst ihren Weg zu machen haben. Immer haben den Gewinn von derartigen Einnahmequellen die großen Leute, der kleine erst werdende Mann hat den Schaden. Hätten aber diejenigen „Urheber", die auf Grund der heutigen kapitalistischen Ausnützung ihrer Werke geradezu Unsummen verdienen, nicht allen Grund, die eventuellen neuen Einnahmen gerade ihren werdenden und weniger glücklichen Kollegen, sowie denjenigen Kultureinrichtungen zur Verfügung zu stellen, die es dringend nötig haben und durch die sie überhaupt erst als „Urheber" wirklich in Erscheinung treten? Daß aber die vorzugsweise aus den Werken der großen Meister sich ergebende Geldquelle nur zu reinsten und innerlichst notwendigen Kulturzwecken verwendet werden dürfte, das müßte jeder deutsche Musiker als einen Ehrenpunkt ansehen. Erst dann haben wir das Recht, von einer „Kulturabgabe" zu sprechen, die geplante Kulturabgabe aber gibt sich zur Hauptsache als ein ganz gewöhnliches, großkapitalistisches Unternehmen kund, das man mit einem geradezu infam verlogenen Kultur-Mäntelchen zu verhüllen sucht.

Besprechungen

Der Führer durch die deutsche Oper. 1. Band: Klassiker und Romantiker. 2. Band: Richard Wagners Opern. Von Otto Neitzel. T. G. Cottasche Buchhandlung, Nachfolger. Stuttgart und Berlin.

Die zweite Auflage dieses unglaublich fleißigen Werkes erscheint, leider nach dem Tode des Verfassers, durch die Beschränkung auf die deutsche Oper, als abgeschlossenes Werk. Der erste Band umfaßt 19 ausgewählte Opern von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Kreutzer, Lortzing, Nicolai; der zweite alle zum Spielplan gehörigen Werke Wagners, also mit Ausschluß von „Liebesverbot" und „Feen". Der vielbewanderte, gedankenreiche Kritiker der „Kölnischen Zeitung" gibt unendlich mehr, als etwa eine der beliebten Aufsatz-Sammlungen es tun könnte. Er nimmt eingehend Musik, Handlung und Szene im Verlaufe einer jeden Oper durch, und gibt dabei nicht nur dem bildungsbedürftigen Theaterbesucher, sondern auch dem angehenden Kapellmeister, Spielleiter und dem ganzen ausführenden Solopersonal eine Fülle begrüßenswerter Fingerzeige. Neitzel macht vor keinen Schwierigkeiten Halt, die Werke wie Don Juan, Tristan und andere, durch den Widerspruch von Inhalt und „Tradition" der Spielleitung in den Weg stellen; daß auch er sich gelegentlich irrt, ist dabei wohl möglich. Wenn z. B. nach seiner Auslegung im ersten Akt Tristan Isoldes ergreifende Worte: „Ungeminnt den hehrsten Mann — Stets mir nah zu sehen, Wie könnt ich die Qual bestehen!" von Brangäne auf Marke bezogen werden und sie Isolde tatsächlich den Liebestrank reicht (nicht etwa irgendeinen gleichgültigen Saft, den Isolde nur nach seiner vermeintlichen Wirkung, dem Bewußt-

werden der Liebe zu Tristan, einen Augenblick lang für den Liebestrank hält), um Marke zu gewinnen, falls ihn „ein Zauber von ihr abzöge" — dieser Auffassung Neitzels dürfte man schwerlich beipflichten. Das Allermeiste aber ist scharfsinnig, mit dem Blick des denkenden Praktikers auseinandergesetzt und dargestellt. Dr. M. Steinitzer

Richard Wagner als Student Von Dr. O. F. Scheuer. Neuer Akademischer Verlag Wien-Leipzig.

Manchem bemoosten Haupte wird das Herz schneller schlagen, wenn durch diese Studie die Erinnerung an die eigene Studentenzeit wachgerufen wird. Für die Psyche Wagners ist das Material von Bedeutung. Wir sehen, wie Wagner, der viel zu jung das damals etwas verrohte Studentenleben durchkosten durfte, sich bald von ihm abgestoßen fühlte, und wie der ihm innewohnende Sinn nach Vertiefung und Verfeinerung des Menschen die Oberhand gewann. Mit großem Eifer gab er sich dem Musikstudium hin, so daß er in verhältnismäßig kurzer Zeit von seinem Lehrer Th. Weinlich nach Überreichung einer kunstvoll gebauten Fuge die für jeden Musikstudierenden bedeutsamen Worte hören durfte: „Wahrscheinlich werden Sie ja wohl nie Fugen und Kanons schreiben; was Sie jedoch sich angeeignet haben, ist Selbständigkeit. Sie stehen jetzt auf Ihren eigenen Füßen und haben das Bewußtsein, das Künstlichste zu können, wenn Sie es nötig haben."

Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker. Von Dr. Leopold Hirschberg. Verlag Chr. Friedrich Vieweg-Berlin-Lichterfelde.

Mit deutschem Fühlen und deutscher Gründlichkeit hat Hirschberg ein Werk von musikwissenschaftlicher Bedeutung geschaffen. Ein Stück Weltgeschichte zieht an uns vorüber und unsere großen deutschen Musiker erscheinen im Spiegel ihrer Zeit. Alle diese Meister sehen wir sowohl in der Zeit tiefster nationaler Erniedrigung als auch auf den Höhepunkten der Nation von vaterländischem Geiste durchglüht. Von jener Kraft, welche die Grundbedingung des Aufschwunges war und es bleiben muß, wenn sich die gesamte deutsche Kunst weiter entwickeln und rückwirkend in schweren Zeiten der Nation Stecken una Stab sein soll. Ein geistreiches Buch, welches den Musikwissenschaftler, den Künstler und Kunstfreund in gleichem Maße zu fesseln vermag. „Wird diese Zeit sie wieder zum Leben erwecken?" schreibt der Verfasser oft nach Besprechung bedeutender Werke. Ohne Zweifel schlummern in den Bibliotheken neben verblaßten Werken noch Perlen von hohem künstlerischen Werte, und mancher Schatz würde gehoben, könnten wir den Feldherrn unserer Musikscharen in ihren Mußestunden Hirschbergs Buch in die Hände drücken. T. Niechciol

Vom Verlag C. A. Klemm-Leipzig wurden uns 17 Lieder von Georg Göhler überreicht, Gesänge nach Texten von Heinrich Leuthold, Joanna Thylmann, Rückert, St. Augustinus u. G. Kinkel, die den namhaften Musiker von verschiedenen Seiten zeigen. In dem Lied „An Thaïs" repräsentiert G. den feinsinnigen Melodiker, der die Liedkunst eines Robert Schumann modern weiterentwickeln könnte. „Liebestraum" dagegen zeigt mit seiner Hugo Wolfschen Färbung den Komponisten als den weit ausladenden Lyriker, dessen Melodiebogen fast epische Breite haben, während „Opferflamme" von starkem dramatischen Einschlag durchpulst ist. Alle diese Arbeiten bestätigen nur das Urteil über Dr. Göhler: ein ernster, tiefschürfender, moderner Musiker, der keine Alltagsware auf den Markt wirft. Immerhin bleibt mir nach all den geschickt konzipierten, gesangvoll gehaltenen, im Klaviersatz fein ausgeschliffenen Liedern, die sicher im Konzertsaal gut wirken werden, der Eindruck zurück, daß Göhlers eigentliche Domäne das volkstümlich gehaltene Lied ist. Man vergleiche zu den oben genannten Liedern die Nummer „Die Blum im Garten" aus Heft I der 11 Rückert-Lieder: und man wird mir Recht geben müssen. Da ist keine Note zu viel, da ist Melodie, leichter Fluß, strophische Variation in der Begleitung bei feinster Harmonisierung: kurz, ein Kabinettstückchen edelster Liedkunst, wie sie nur unseren größten Meistern gelungen ist. Beck

Hugo Kaun. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Es ist höchst begrüßenswert, wenn sich auch Männer von Rang um die Pflege des Chorliedes verdient machen. So hat Hugo Kaun einen Cyklus von Gesängen für Männerchor oder Doppel-Quartett, Alt- und Bariton-Solo mit Klavierbegleitung komponiert, der zusammengefaßt unter dem Titel: „Heimat" höchste Beachtung verdient. Diesem Cyklus von Gesängen, die sich an das Volk wenden und deshalb nicht schwer ausführbar sind, liegt folgende Idee zugrunde: Ein einfacher Mensch zieht voll von Hoffnungen in die Fremde, die Liebe zur Heimat, zum Elternhause und zur Braut im Herzen. Nach schweren Enttäuschungen kehrt er ins Vaterland zurück, wo seine Seele den Frieden findet, den er in der fremden Welt vergeblich suchte. Die Lieder, die auch einzeln erschienen sind, haben trotz aller Einfachheit Großes und Eigenartiges zu sagen. Zu loben ist die Sorgfalt, die der Komponist auf die Deklamation in der Singstimme verwendet und die Detailschilderung. Wie frisch und packend gleich das „Morgenlied" nach einem Gedicht von Eichendorff. Ein Chor mit Altsolo, der von allen Chören gesungen zu werden verdient. — Ergreifend die „Verträumte Jugend". Die ganze traumhafte Sehnsucht des Gedichtes ist hier in Tönen wunderbar ausgedrückt. Ohne Zweifel ist mit der Veröffentlichung dieses Cyklus in der Chorliteratur wirklich eine Lücke ausgefüllt worden. Wir können allen Chorleitern dieses warm und künstlerisch empfundene Werk bestens empfehlen. — Die gleichen Vorteile weist auch das Oster- und Wandervogellied von Hugo Kaun auf, das für Männerchor, Mezzo-Sopran-Solo und Orchester komponiert ist. Ernst Smigelski

Neuerscheinungen

Berlioz, Hector: Literarische Werke. 1. Gesamtausgabe. Bd. 10. Leipzig, 1921, Breitkopf u. Härtel.

Eberhardt, Siegfried: Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung des Gesetzes virtuoser Sicherheit. Berlin, 1921. Adolph Fürstner.

Goldschmit, Rud. Karl: „Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater". Leipzig, 1921. Leop. Voß.

Graap, Paul Gerhard, Dr.: Richard Wagners dramatischer Entwurf „Jesus von Nazareth". Entstehungsgeschichte und Versuch einer kurzen Würdigung. Leipzig, 1921. Breitkopf u. Härtel.

Gräner, Paul: „Rhapsodie", Op. 50, für Klavier, Streichquartett und Altstimme. Berlin, Bote & Bock.

Gräner, Paul: „Sonate für Violine und Klavier", Op. 56. Ebenda.

Lucerna, Eduard: „Streichquartett in C." Berlin, Raabe & Plothow.

—— —— „Cello-Sonate". Ebenda.

—— —— „Drei Lieder". Berlin, W. Schroeder.

Müller-Reuter, Theodor: Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde. Nachtrag zu Bd. 1. Leipzig, 1921. C. F. Kahnt.

Zemlinsky: „Der Zwerg". Oper. Wien, Universal-Edition.

Notizen

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Berggeist", romantische Volksoper von Kuno Stierling (Stadttheater, Münster).
„Der kleine Marat", Oper von Mascagni (Costanzi-Theater, Rom).
„Der Traum vom Glück", Singspiel von Martin Knopf (Wallnertheater, Berlin).
„Die Krähen", einaktiges Lustspiel für Musik von Walter Courvoisier (National-Theater, München).
„Die Prinzessin Girnara", Musikdrama von Egon Wellesz (Opernhaus Frankfurt a. M.).
„Scirocco", Musikdrama von E. d'Albert (Landestheater Darmstadt).
„Mörder, Hoffnung der Frauen" — „Das Nusch-Nuschi", zwei musikal. Operneinakter von Paul Hindemith (Landestheater Stuttgart).
„Frau Potiphar", kom. Oper von Prof. Rahlwes (Halle).

KONZERTWERKE

„Konzert für Orchester mit obligat. Klavier", von Aug. Halm (Stuttgart, Symphonie-Konzerte Dir. •Fritz Busch, Klavier •Walter Georgii).
„Lieder", von Erwin Kroll, München. (Königsberg.)
„Variationen für Streichquintett" — „Streichtrio" — „Lieder", von Dr. Heinrich Lehmacher (Meiningen, Kammermusikabend).
„Bilder aus dem Leben Walters von der Vogelweide", Chorwerk von Joseph Pembaur (Dresden, Liedertafel).
„Sonate für Klavier und Cello", — „Klavier-Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in D", von Josef Labor. (Wien.)
„Die Nonne", Ballade von Fritz Lissauer (Königsberg durch •Lotte Leonard).
„Expressionata", Streichquartett von Siegfr. Karg-Elert (Leipzig, durch das •Schachtebeck-Quartett).
„Lebenskampf", sinfonische Dichtung von Fritz Theil (Hannover, Opernhauskonzert).
„Leulothea", sinfonische Dichtung von Hans Kummer (Worms, Mainzer Orchester •A. Gorter).

In Vorbereitung

„Kammersinfonie", von Richard Zöllner (Zürich unter •Kapellmeister A. Schaichets).
„Heimat", Zyklus für Männerchor, Altsolo, Baritonsolo und Klavier von Hugo Kaun (Leipzig, Universitätsgesangverein zu St. Pauli Dirigent •Prof. Dr. Friedr. Brandes).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

BÜHNENWERKE

„Salome", von Rich. Strauß (Stadttheater Bamberg).
„Barbier von Sevilla", von Rossini (Auf der neuen Bühne des Kurhauses Antes, •Bruno Walter).

In Vorbereitung

„Palestrina", von Pfitzner (Staatsoper Dresden, Dirigent •Fritz Reimer, Regie •Toller).

KONZERTWERKE

„Sonate op. 56“, von Paul Gräner (Leipzig).
„Samson“, von Händel in der Bearb. Chrysanders (Rosenheim, Musikverein, Dirigent •Oskar Meyer).
„Missa Solemnis“, von Beethoven (Gera, Musikalischer Verein, Dirigent •Prof. H. Laber).
„Sieg des Lebens“, sinfonische Dichtung von Fritz Theil (Köln, Gürzenichkonzert; Magdeburg, Chemnitz, Hamburg, Mainz. — Dirigenten •F. Theil, in Mainz, •A. Gorter).

Musikfeste und Festspiele

Bochum. Die Stadt Bochum veranstaltet unter Leitung des städtischen Kapellmeisters •Rudolf Schulz-Dornburg in der Zeit vom 26. Juni bis 6. Juli eine Bruckner-Feier, die neben einem umfassenden Überblick über das symphonische Schaffen des Meisters durch das bedeutend verstärkte städt. Orchester (und eineKammermusik des •Wendling-Quartetts, Stuttgart) auch die seltener gehörte Chorliteratur für gemischten Chor und Männerchor bringen soll. Hierzu sind der Musikverein (•Musikdirektor Arno Schütze), der die große Messe singen wird, der Bochumer Lehrer-Gesangverein, die Sängervereinigung und 6 große Kirchenchöre gewonnen. Verhandlungen mit weiteren Solisten sind im Gange.

Breslau. Das auf Pfingsten angesetzte Max Reger-Fest in Breslau mußte leider wegen der durch den Polen-Einfall geschaffenen Lage auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Nähere Nachrichten über Ort und Zeitpunkt des Festes folgen.

Erbach (Odenwald). Die Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald (Sitz Erbach i. O.) gab in den Tagen vom 20. bis 22. Mai in Erbach-Michelstadt ein Odenwälder Mai-Musik-Fest mit fünf Konzerten; u. a. wurde in einem Steinbruch eine „Vollmondnachtmusik“ mit Chören und Kammermusik für Bläser veranstaltet.

Frankfurt. Das •Brüder Post-Streich-Quartett veranstaltet im Juli in Frankfurt a. M. einen Kammermusik-Novitäten-Cyklus, wobei nur Werke zeitgenössischer Autoren zur Aufführung gelangen. Die besten Werke werden dann im Laufe dieser Saison in mehreren Städten zur Aufführung gebracht. Es kommen nur Werke in Frage, die noch nirgends aufgeführt wurden. Das Richterkollegium ist in der Bildung begriffen. Alle Zuschriften sind zu richten an die Geschäftsleitung des Brüder Post-Quartett, Frankfurt a. M., Gärtnerweg 56.

M.-Gladbach. Der M.-G.V. Liederkranz e. V. veranstaltet anläßlich seiner 75jährigen Gründungsfeier am 9. und 10. Juli d. Js. ein Gesang- und Musikfest. Festdirigenten sind der Dirigent des festgebenden Vereins •Musikdirektor Josef Bönn, ferner •Musikdirektor Hans Gelbke und städt. •Kapellmeister Theo Kleinsang. Das erste Konzert am Samstag, den 9. Juli, bringt Orchesterwerke von Wagner und Händel, Solis für Sopran und Bariton (Solisten •Frl. Bertha Davidts und Opernsänger •Liszewsky, Köln) und M. Bruchs „Frithjofsage“. — Im zweiten Konzerte am Sonntag, den 10. Juli, wirken, außer dem M.-Gladbacher städtischen Orchester, 15 rheinische Männergesangvereine durch Vortrag von A capella-Chören und Volksliedern mit. Der festgebende Verein singt hierbei die „Landerkennung“ von Grieg, wobei das Vereinsmitglied •Maximilian Schmitz das Baritonsolo ausführt.

Reichenhall. Die Kurverwaltung in Bad Reichenhall veranstaltete in der Zeit vom 21.—27. Mai ein Schubert-Fest. Aufgeführt wurden Lieder, „Die Winterreise“, Klavier- und Kammermusikwerke. Zur Mitwirkung wurden die Münchner Künstler •Grete Stückgold, •Friedrich und Linda Brodersen, •Helena Zimmermann, •Wolfgang Ruoff, •Jani Szanto, •Ludwig Häger und das •Münchner Streichquartett verpflichtet. Die künstlerische Leitung hatte •Direktor Paul Hubl.

Musik im Auslande

Kristiania. Das Philharmonische Orchester führte unter Leitung von •Professor Artur Nikisch die Beethoven-Symphonien auf. Die Konzerte fanden lebhaften Zuspruch. Nikisch erntete begeisterte Anerkennung. Die Kritik hob übereinstimmend den Charakter seiner inspirierenden Kunst hervor.

Neuyork. Seit vielen Jahren wurde das Deutsche Requiem von Brahms in Neuyork wieder aufgeführt. Diese Aufführung war, nach der Neuyorker Staatsztg., ein Ereignis, bei dem das gesamte künstlerische und gesellschaftliche Neuyork anwesend war. Nicht ein Plätzchen im Saale war unbesetzt.

Estland. •Raymund Kull, der Direktor und erste Kapellmeister des estländischen Staatsorchesters, Dirigent der großen Konzerte dieser Körperschaft in Reval und Leiter einer Reihe von orchestralen Veranstaltungen in Dorpat, weilt augenblicklich in Berlin. Raymund Kull hat sich große Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik im Auslande erworben; er war es, der in vielen Musikstädten des Ostens Werke von Max v. Schillings, Gustav Mahler und Hans Pfitzner zu Gehör brachte, überhaupt eine große Propaganda für die Musik neuerer deutscher Komponisten entfaltete. Sein Orchester in Stärke von 80 Künstlern setzt sich zu einem großen Teil aus Musikern der früheren kaiserlichen Kapelle aus Petersburg zusammen, die von dort geflüchtet sind. Raymund Kull beabsichtigt in nächster Spielzeit neben einem Mahlerzyklus wiederum kennzeichnende Werke deutscher Tonsetzer unserer Zeit herauszubringen und hat bereits Werke von Paul Ertel, Hans Bullerian, Karl Kämpf und Kurt Hennig zur Aufführung angenommen.

Internationale Festspiele und Konzerte in Zürich. Dem Programm der internationalen Festspiele und Konzerte entnehmen wir: Am 16. Juni Eröffnungskonzert in der Tonhalle unter Leitung von •Dr. Artur Nikisch: Beethovens 9. Symphonie. Am 20. Juni zweites Nikisch-Konzert. 24., 26. und 30. Juni Aufführung von Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „Parsifal", Dirigent: •Generalmusikdirektor Bruno Walter aus München, Regie: •Dr. Reudker aus Zürich. 28. und 29. Juni: „Die Entführung aus dem Serail". Dirigent und Regisseur wie bei „Parsifal". 28. Juli: Konzert unter Leitung von •Dr. Volkmar Andreae. Programm: Berlioz, Fausts Verdammung.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Nürnberg. Der 8. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang findet vom 18.—23. Juli statt. Von der Kritik, staatlichen, städtischen und kirchlichen Behörden wärmstens empfohlen. Hervorragende Dozenten. Für Volksschullehrer und -Lehrerinnen, Gesanglehrer an höheren Lehranstalten, Geistliche und Kirchenmusikdirektoren gleich wichtig. Behandlung der Gebiete: Atemtechnik, Rhythmik, Dynamik, Bildung von Sprache und Stimme bei Lehrenden und Lernenden in praktischen Übungen. Prospekt durch Oberlehrer Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20.

Das neugegründete Lektorat für Musiktheorie an der Universität Leipzig ist dem Universitätsmusikdirektor Dr. phil. Friedrich Brandes in Leipzig übertragen worden. 1908 wurde Brandes an Stelle Max Regers als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig berufen, 1910 übernahm er die Redaktion der von Robert Schumann gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik. Brandes ist ein ausgezeichneter Pianist und Dirigent. Als Komponist trat er mit Männerchören, Liedern und Klavierstücken hervor. Auch als Musikkritiker und Schriftsteller genießt er einen bedeutenden Ruf.

Persönliches

Unser Berliner Mitarbeiter Bruno Schrader wurde im Mai nicht nur sechzig alt, sondern es waren mit dieser Saison auch vierzig Jahre verflossen, seit er seinen ersten Musikbericht veröffentlichte. Letzteres geschah unter Wilhelm Tappert in der Berliner Allgem. Deutschen Musikzeitung (Bd. VII 1880 Nr. 39 vom 1. Okt., S. 317 f), die nachdem von Lessmann gekauft wurde und jetzt im Besitze von Schwers ist. In unserer Zeitschrift erschien Sch. zum ersten Male im Sommer 1886 als Musikkritiker, indem er dort einen Teil des amtlichen Berichtes über das Sondershäuser Musikfest zu schreiben hatte, denn die Zeitschrift war damals das Organ des Allgem. Deutschen Musikvereins und Sch. in der Gefolgschaft Liszts mit in Sondershausen. Obwohl von Haus aus Musiker, ist Sch. übrigens seit Jahren mehr mit Studien zur Stadtgeschichte Roms als mit musikalischen Arbeiten beschäftigt.

Professor Joseph Pembaur, der Leipzig demnächst verläßt, hat sich am 23. Mai in der Alberthalle anläßlich eines Konzertes der Geraer Hofkapelle zum Besten der Vollendung des Richard Wagner-Denkmals von Max Klinger, verpflichtet. Mit dem Vortrage von Liszts A-Dur-Konzert wird er sich vom Leipziger Publikum verabschieden.

Der Münchner Bariton Max Gunder ist an das Stadttheater in Augsburg verpflichtet worden.

Die Bochumer Stadtverwaltung teilt mit, daß das Verbleiben des Kapellmeisters Schulz-Dornburg in Bochum endgültig gesichert ist.

Künstlerische und persönliche Differenzen zwischen dem Personal des Opernhauses in Frankfurt a. M. und Direktor Lert haben zu einem schweren Konflikt geführt, in dessen Verlauf nunmehr der Betriebsrat (!) den sofortigen Rücktritt Dr. Lerts fordert. In einer Versammlung, der auch Präsident Rickelt beiwohnte, wurde angeblich einstimmig ein dahingehender Beschluß gefaßt. Den äußeren Anstoß zu dem Konflikt gaben Streitigkeiten zwischen Direktor Lert und dem Tenoristen Jaeger anläßlich der Proben zu der neuen Oper „Prinzessin Girnara".

Der hervorragende Meister des Violoncello und gediegene Komponist für sein Instrument, Professor Julius Klengel, hat die Feier seiner 40jährigen Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium begangen.

Paul Bender ist mit seinem Begleiter, Michael Raucheisen, bei seinem letzten Konzerte in Dresden außergewöhnlich gefeiert worden.

Der Wiener Kritiker und Schriftsteller Max Kalbeck ist dort gestorben. Kalbeck hat sich besonders durch seine große Brahmsbiographie einen Namen gemacht. Er war einseitiger Parteigänger Brahms' und — wie Hanslick — heftiger Gegner Wagners. Kalbeck ist gebürtiger Breslauer und kam auf Empfehlung von Hanslick nach Wien, wo er seit 1880 als Theater- und Musikkritiker tätig war. Seine Neuübersetzungen und Neudichtungen Mozartscher Operntexte sind rühmenswert.

Preisausschreiben

Wien. Am 7. Mai 1922 wird der von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien errichtete Beethoven-Preis im Betrage von 2000 Kronen für die beste Komposition auf dem Gebiete der Oper, des Oratoriums, der Kantate, der Symphonie, des Konzerts und der Sonate verliehen. Preisbewerber haben ihre Kompositionen bis zum 16. Dezember 1921 an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einzusenden. Preisrichter sind: Robert Fuchs, Hermann Graedener, Ferdinand Löwe, Dr. Josef Marx, Karl Prochaska, Franz Schalk und Franz Schmidt.

Das Preisausschreiben des Rheinischen Kammermusikfestes. Das Preisrichterkollegium hat an die eingegangenen zahlreichen Kompositionen den

strengsten Maßstab gelegt. Es ist dabei, wie die „Köln. Volksztg." mitteilt, zu dem Ergebnis gekommen, daß es nicht angängig sei, eine der Arbeiten offiziell durch den ersten oder zweiten Preis auszuzeichnen, dagegen hat es sich für eine „lobende Anerkennung" der nachstehend benannten fünf Arbeiten ausgesprochen: F-Moll-Quartett (Motto: Colibri), Sonate für Flöte und Klavier (Motto: Flöte), B-Moll-Quartett (Motto: Rheinland), Sextett (Motto: Rax) und die Kammersymphonie (Motto: Hildegard). Die Komponisten sind: H. W. David (Berlin), Karg-Elert (Leipzig), Dr. Heinrich Lemacher (Köln), Petyreck (Salzburg) und Kurt Striegler. Das F-Moll-Quartett wird im Rahmen des Musikfestes gespielt.

Das diesjährige Preisausschreiben für den Wettbewerb sächsischer Komponisten hat, wie im vorigen Jahre, auch diesmal zu keinem positiven Ergebnis geführt. Insgesamt wurden 24 Werke — darunter 21 Instrumentalwerke, 2 Gruppen Orchesterlieder und ein Chorwerk — eingesandt. Die Prüfungskommission war sich darüber einig, daß keines der Werke zur Aufführung vorgeschlagen werden konnte. Das Chorwerk mit dem Kennwort: Gewagt und die zwei Orchesterlieder mit dem Kennwort: Theon en gunasi keitai konnten lediglich aus formalen Gründen für eine Aufführung nicht in Betracht kommen. Der Komponist des Chorwerkes Gewagt ist Kurt Striegler, der Komponist der Orchesterlieder Gerhard Fischer in Dresden.

Aus dem Vereinsleben

Berliner Sängerfahrt nach Österreich. Der Berliner Sängerverein Cäcilia-Melodia unter seinem Chormeister Max Eschke reiste nach Deutsch-Österreich, wo in Wien und Salzburg große Konzerte veranstaltet wurden. Die Erträgnisse sämtlicher Veranstaltungen dienen Wohlfahrtszwecken.

Nationaler Musikerbund. Ähnlich wie in der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger hat sich im Deutschen Musikerverband eine starke Bewegung gegen die für die Kunst nun einmal unmögliche Übertreibung des gewerkschaftlichen Prinzips vorbereitet. Größere Mitgliederkreise drängen nach Lösung ihrer Zugehörigkeit zu diesem Verbande, weil seine freigewerkschaftliche Einstellung und seine Durchsetzung mit sogenannten Pfuschern den Interessen der wirklichen Fachmusiker hinderlich sind. Unter dem Namen Nationaler Musikerbund (Bund deutscher Fachmusiker E. V.)

hat sich bereits eine große Zahl von Fachmusikern mit dem Präsidenten des früheren Allgemeinen deutschen Musikerverbandes, Kammermusiker Gustav Cords, zu einem neuen Berufsverband zusammengeschlossen. Seine Geschäftsstelle, Berlin SW. 11, Kleinbeerenstraße 3, Gartenhaus pt.

Landshut. Die Landshuter Liedertafel, die in diesem Jahre auf ihr 80jähriges Bestehen zurückblickt, beschloß ihren Beethoven-Zyklus mit einer Aufführung der Missa solemnis in der Dominikanerkirche zu Landshut. Die Leitung hat •Anton Proebst; die Soli werden von •Philippine Landshoff (Sopran), •Luise Willer (Alt), •Martin Wilhelm (Tenor), •Julius Gleß (Baß), •Prof. Pfisterer (Violinsolo) und •Stadtpfarrorganist Mayrthaller (Orgel) ausgeführt.

Prag. Universitäts-Musikdirektor Hans Schneider hat es unternommen, einen Zusammenschluß aller deutschen Sängerbünde in der tschechoslowakischen Republik zu einem großen Verbande anzubahnen. Die Verhandlungen haben die Zustimmung aller Einzelbünde gefunden.

Verschiedenes

Die Auffindung eines alten Stammbaums der Familie Johann Sebastian Bach ist in Wechmar bei Gotha durch Zufall gelungen. Der Stammbaum zeigt unverkennbar ein hohes Alter. Er ist nach heraldischer Art in Form einer stark verästeten knorrigen Eiche gemalt, die von unten bis oben herzförmige Schilder trägt. Jedes dieser Schilder enthält sauber und genealogisch zuverlässig die einzelnen Generationen. Als Stammvater ist Veit Bach angegeben, der nachweislich in Ohrdruf gelebt hat, von wo aus sich die Familie nach Wechmar und Eisenach und von hier aus über das ganze übrige Thüringen verzweigte. Nach den stark verwischten aber gut lesbaren Aufzeichnungen scheint der älteste Sohn des Ohrdrufer Kantors, der Pastor von Werningshausen bei Gotha, Philipp Christian Bach oder dessen jüngster Bruder, der Student Johann Christoph Ludwig Bach, der Verfasser des Stammbaumes zu sein.

Erinnerung an die Erstaufführung des „Freischütz". Am 18. Juni 1821 wurde Karl Maria v. Webers Oper „Der Freischütz" zum ersten Male in Berlin aufgeführt. Der preußische Unterrichtsminister nimmt anläßlich der 100. Wiederkehr dieses Tages Veranlassung, in einem Erlaß auf die hohe Bedeutung hinzuweisen, die dieses Werk in der Entwicklung der deutschen Kunst und im Leben des deutschen Volkes einnimmt. Der Minister hält es für erwünscht, daß im Gesangunterricht dieses Tages gedacht wird.

Schriftleitungsvermerk

Die Abonnenten, welche die Hefte vom Verlage direkt beziehen und vierteljährlich bezahlen, *wollen den Abonnementsbetrag für das III. Vierteljahr 1921 (Juli—Sept.) in Höhe von M. 9.—, in welcher Summe die Postüberweisungsgebühren einbegriffen sind, auf unser Postscheckkonto Steingräber-Verlag Leipzig 51 534 bis spätestens 25. Juni einzahlen. Für diejenigen Abonnenten, welche im voraus Halb- oder Ganzabonnements abgeschlossen haben, kommt diese Bestimmung nicht in Betracht. Von den Beziehern, deren Abonnementsbetrag bis 25. Juni nicht eingegangen ist, werden M. 10.25 (Abonnement und Nachnahmespesen) am 1. Juli durch Nachnahmekarte eingezogen. / Wir bitten für die Einlösung Vorsorge tragen zu wollen, damit unnötige Kosten vermieden werden. / Bei dieser Gelegenheit verweisen wir auch auf die Briefkastennotiz in Heft 3, S. 71.*

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 12 — *Leipzig, Donnerstag, den 16. Juni* — 2. Juniheft 1921

Musikalische Gedenktage

16. 1804 Johann Adam Hiller† z. Leipzig Singspielkomponist / **17.** 1818 Charles Gounod* in Paris, einer d. bedeutendsten Komponisten Frankreichs / **18.** 1821 Uraufführung von Webers Freischütz in Berlin / **19.** 1810 Ferdinand David* in Hamburg, einer der berühmtesten Violinlehrer aller Zeiten. / **22.** 1763 Étienne Niclas Méhul* in Givet (Ardennen), Opernkomponist (Joseph) / **25.** 1882 Joseph Joachim Raff† zu Frankfurt a. M. Seiner Zeit ein bedeutender und gefeierter Sinfoniker / **27.** 1789 Philipp Friedrich Silcher* zu Schnaith, bedeutender Förderer d. deutschen Volksgesanges. – 1814 Johann Friedrich Reichardt† z. Giebichenstein b. Halle, der Schöpfer des deutschen Liederspieles / **28.** 1831 Josef Joachim* z. Kittsee, Violinvirtuose.

Die Kunst als Mittel zur Gesundung unseres Deutschtums

Eine kritische Betrachtung über die Krankheit unserer modernen Kunst

Von Carl Herforth / Halle a. Sa.

Wer die Lage unserer heutigen modernen Künste betrachtet und ihren Werdegang, insonderheit den unserer modernen Musik mit ganzem Interesse verfolgt, wird von einem großen Mitleid erfaßt, das sich sogar in tiefes seelisches Weh, ja bei feinsinnigen Menschen in langanhaltende Melancholie auswächst. Die Kraft zu großem künstlerischen Schaffen, der Lebensnerv der künstlerischen Produktion, erlahmt am Krankenlager unserer modernen Zeit. Das unbedingt notwendige, nur dem ahnenden Gefühl bewußt werdende Vorhandensein der Religion in der Kunst, die allein den künstlerischen Erzeugnissen den Stempel des wahren Kunstwerkes aufzudrücken vermag, steht in Frage. Und doch: „Wahre Kunst und wahre Religion sind eine heilige erhabene Natureinheit!"

So sagte mein Freund, der mich unlängst besuchte, um daran die Frage zu knüpfen: „Sind wir eigentlich nicht moralisch verpflichtet, an einem praktischen Exempel auszuprobieren, ob unsere moderne Kunstrichtung krank oder gesund ist?" Als ich ihm darauf erwiderte, daß sie ohne Frage Keime einer Verirrung und Verwirrung in sich trüge, entgegnete er, daß mein Urteil wohl den Schein der Wahrheit für sich habe, daß ich aber zu voreilig sei; erst in fünfzig Jahren etwa ließe sich meine Behauptung auf ihren Wahrheitsgehalt hin untersuchen. Sein Programm war folgendes: Die Kinder, und gerade die Kinder müßten in große Choraufführungen als Zuhörer mitgenommen werden, so oft wie nur möglich. Wenn sie auch das tiefgreifende Verständnis noch nicht besitzen, das die Aufnahme eines solchen Kunstwerkes erfordert — der große gewaltige Eindruck, den etwa die „Missa solemnis" oder die neunte Sinfonie von Beethoven hinterläßt, wird längere Zeit haften bleiben. Schon allein die Gewalt der Tonmasse wird sie nachhaltig in Erstaunen setzen. Ihre Aufnahmefähigkeit ist viel größer, tiefer und gesünder. Ihr Geist ist noch nicht vollgepfropft mit allerlei Modeballast. Sie nehmen den Augenblick, wie er sich ihnen bietet, und halten ihn in seinen Eindrücken und Wirkungen unabgelenkt durch Reflexionen fest.

Wir Erwachsenen in unserer hastenden, fiebernden, gewinnhaschenden Zeit werden gewöhnlich nur auf kurze Zeit davon ergriffen, denn der Existenzkampf läßt uns keine Zeit und Ruhe, um große, erhebende Eindrücke längere Zeit in uns festhalten zu können; so erlahmt die Kraft dazu, weil Wille und Energie infolge mangelhafter Übung nicht stark genug sind.

Wenn ich zu bestimmen hätte, oder in der Lage wäre es durchführen zu können, so würden Erwachsene mit ihren Kindern für ein ganz niedriges Eintrittsgeld jährlich einmal die Missa solemnis, die Neunte von Beethoven, Brahms' Requiem und andere Oratorien, auch einige leichte gute Opern, die an die Darsteller und Sänger nicht zu hohe Anforderungen stellen — Werke von Wagner, Humperdinck und Pfitzner — anzuhören haben. Dieses Anhörenmüssen sollte vom Kultusminister wie jede andere Schulpflicht als Pflicht angeordnet werden. Ein freier Tag — ein Festtag für die Schulen müßte es sein. In allen Städten Deutschlands, wo nur möglich, müßte dieser Gedanke zur Tat werden. Schulenweise müßte die heranwachsende Jugend etwa vom zehnten Lebensjahre an unter Begleitung ihrer Lehrer soundsoviel Aufführungen großer, wahrer Kunstwerke besuchen; die Wahl der Werke hätte ein Volksausschuß zu besorgen. Die Lehrer müßten am Tage zuvor den Kindern eine leichtverständliche Erläuterung über das Kunstwerk geben. Die nächsten zehn bis zwanzig Jahre würde so unsere Jugend in einer gesunden Kunst erzogen, und das Ergebnis wäre, daß wir auf diese Weise in zehn bis zwanzig Jahren ein kunstverständiges Publikum herangebildet hätten, freilich nicht akademisch gebildet, dafür aber volkstümlich. Ein kunstverständiges Publikum, herangebildet an dem, was einst die Generationen unserer großen Zeitalter gebildet hat. Die Aufnahmefähigkeit dieser herangewachsenen neuen Generation und ihr Verständnis wäre viel reifer, ihr Urteil stünde fester und wäre gesünder als das unserer heutigen Zeit. Der Gassenhauer, wie er heute als verderblicher Auswuchs in der Kunst vorhanden ist, würde nicht mehr so viel Anhänger haben.

Selbst die Erwachsenen würden Einkehr halten. Die einfache gute Volksoper würde wieder zu Ehren gelangen und Freunde und Anhänger finden. Die Künstler würden darin einen Ansporn sehen, auf diesem Gebiete wieder weiter zu schaffen.

Unsere Jugend würde das Großzügige — die große Kraft — den jugendlichen Übermut — die Schwermut — das Erhabene — das wahrhaft tief Seelische besser herausfühlen lernen, als wir es jetzt vermögen, d u r c h Ü b u n g, d u r c h v i e l Ü b u n g. Sie wird den Charakter eines Kunstwerkes, ob gesund oder krank, erkennen lernen. Ihr eigener Charakter wird gesunden und erstarken, und hier erlangte dann vielleicht wieder der Ausspruch, daß wahre Kunst erzieherisch wirkt, seine Bestätigung, indem die Kunst dem neuen Staat neue Heilkraft zuführt und neue Fundamente baut. Ein ganzes Volk könnte auf diese Weise gesunden. Auch unsere wirtschaftlich sehr darniederliegenden deutschen Theaterverhältnisse könnten auf diese Weise einen neuen Aufstieg erleben. Nur müßte dieses große deutsche Werk einem Manne der Tat in die Hände gelegt werden! Dann ließe sich auch dieser Gedanke, der durchaus nicht unausführbar ist, verwirklichen. Die ganze deutsche Kunstrichtung würde dadurch eine vielleicht ungeahnte Höhe erreichen. Vielleicht erlebten wir so eine Wiedergeburt der deutschen Kunst, und diese Wiedergeburt wäre gewiß einiger Mühe und Opfer wert.

Auf dieselbe Weise müßte über Baukunst, Malerei und Plastik jährlich einige Male für a l l e Volksschichten erläuternder und anschaulicher Unterricht stattfinden. Der Lehrplan müßte so ineinandergreifen, daß alle Künste gleichmäßig behandelt werden. Heute ist es so, daß der große Teil der Menschen gar nicht zwischen einem wahren Kunstwerke und einem Bastard unterscheiden kann. Es ist auch keineswegs so leicht, es gehört große Übung und ein großes und vor allem ein gesundes Verständnis für Musik und Kunst überhaupt dazu. Wir heutigen Menschen sind eben selten fähig, gesunde und kranke Symptome in den Künsten herauszufühlen. Voraussetzung dafür wäre eine hervorragende Aufnahmefähigkeit für alles Kerngesunde. Es kann etwas derb und grob, eckig und rauh sein und ist doch gesund, demgegenüber ein anderes Werk süßlich, weinerlich, teilweise schön klingend — und doch in seinem Kern krank und ungesund.

Man muß da unwillkürlich etwa an Schrekers Gezeichnete denken. Schreker verfährt da mit einem ganz eigenartigen Raffinement, was ich einem so großen Künstler wie Schreker gar nicht zugetraut hätte — nämlich: daß auf eine musikalische Unschönheit immer wieder eine Schönheit folgen muß. Der dritte Akt strotzt von Beispielen dafür. Der befangene Hörer wird damit verblüfft — er weiß nicht, wie er das Werk einschätzen soll. Er steht vor einem Rätsel, denn die schönklingenden Stellen brechen immer wieder seine Abneigung gegen das Werk — und sein Urteil bleibt unfertig. In Wahrheit also liegt eigentlich das „Kunst"stück in dem raffinierten Verfahren, aber noch lange nicht in dem hohen musikalischen Eigenwert. So verfuhr Herr Schreker, und viele andere auf allen Gebieten der Kunst treiben ihr Spiel nicht besser. Schrekers Gezeichnete ist wohl ein modernes Werk, aber noch lange kein Kunstwerk im Sinne reiner wahrer Kunst, denn Raffinement ist kein Attribut der Kunst. Schrekers Gezeichnete ist eine Mischung von Kunst und Mode. Die Kunst aber soll abseits von Mode und Laune stehen. Hier verdient beherzigt zu werden, was Professor Meumann in seinem[1]) System der Ästhetik sagt: „Die Konkurrenz, die leider auch in die Kunst eingedrungen ist, nötigt den Künstler zu leicht, sich auffallend zu machen und seinen Erfolg durch unkünstlerische Mittel, durch Nachgiebigkeit gegen die Sensations-

[1]) Erschienen im Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. 1914.

lust und gegen die Mode zu erreichen. Daher wird das Neue um jeden Preis, das ‚Aparte', das Verschrobene, das rein Auffallende erstrebt, ganz ohne Rücksicht darauf, ob es künstlerisch wertvoll ist oder nicht." — Weiter unten sagt er: „Es ist in der Vergangenheit und Gegenwart so oft vorgekommen, daß ein wirklich bedeutender Künstler zunächst unverstanden blieb, daß das Publikum infolgedessen nicht mehr wagt, auch das zu verurteilen, was offenbar ganz unkünstlerisch ist."

Es ist, wie gesagt, tief bedauerlich, daß ein Mann mit so großem Können wie Schreker so tief herabsteigt und der heutigen Mode und verworrenen Kunstrichtung so bedenkliche Konzessionen macht. Ob die Mischung konträrer Akkorde unserer nächsten Generation das Allerwohlklingendste sein wird, kann noch nicht gesagt werden — jetzt sind die Meinungen und Ansichten darüber noch sehr geteilt. Mir liegt natürlich fern, die hohe musikalische Potenz Schrekers und die Leistungen der übrigen Kunstpropheten nicht anzuerkennen, aber auch die Gefahr, die sein Verfahren im Gefolge hat, muß aufgedeckt werden. Ein Urteil über unsere moderne Kunstrichtung soll erst unsere nächste Generation fällen. Jede Neuerscheinung soll ruhig aufgeführt werden — nichts soll uns entgehen. Am Abend können wir „Erwachsene" ja, wie jetzt üblich, das ganz besondere Vorrecht genießen, die neuesten Schlager mit Schieber, Tango und sonstigen „sehenswürdigen Beinverschlingungs"-Kunstwerken, mit und ohne sexuelle Garnierung uns vorführen zu lassen — ohne Kinder natürlich. Dieser besonders geistreichen Vorliebe würde, da es ja für uns „Erwachsene" ist, von den meisten Theatern gerne gedient. Auf diese besondere Errungenschaft dürften wir stolz sein! Nicht eine Hand breit soll uns von diesem stolzen Vorrecht und unserer gewohnten Lustwandlung abgezwackt werden. Aber vielleicht dämmert uns doch einmal die Ahnung auf, daß wir einem Niedergange der deutschen Kunst entgegengehen. Vielleicht erwacht doch einmal der Gedanke, daß wir uns eigentlich vor unseren Kindern schämen müssen, wenn diese für die „Missa solemnis" schwärmen, was nach zehnjähriger regelmäßiger Aufführung keineswegs unmöglich wäre, und der Vater und die Mutter für „Wenn Liebe erwacht", oder für einen Schmarotzer oder sonst ein die Geschlechtsinstinkte aufreizendes Werk sich begeistern.

Nicht wir mit unserer Genußsucht, mit unserer Verbissenheit, Verlogenheit, Geldgier, mit unserem Egoismus und unserer Streit- und Zanksucht werden die deutsche Kunst vor ihrem Verderben retten, aber unserer Jugend müssen wir dazu verhelfen, das vollbringen zu können, wozu wir zu charakterlos geworden sind.

Der auf diese Weise großgezogene neue Geist wäre rücksichtslos und würde Werke, wie wir sie heute unter dem Dadaismus finden und die ihre Anbeter haben, einfach vernichten, und mit Recht! So und nur so wäre eine Gesundung unserer deutschen Kunst noch möglich, ja selbst die Gesundung unseres ganzen Deutschtums kann ich mir auf diese Weise verwirklicht denken, denn nicht allein der wirtschaftlichen Neugestaltung, nein auch der Aufrichtung und Neugestaltung unseres Charakters bedarf es, um unser ganzes Volk vor einem völligen Niedergange und einer vollständigen Versklavung zu bewahren.

Die musikalische Tageskritik und das Musikreferat der Musikfachpresse

Von Edwin Janetschek / Prag

Unter musikalischer Tageskritik sind die regelmäßigen Besprechungen aller musikalischen Geschehnisse im Konzertsaal und Theater eines Ortes in den Tageszeitungen desselben durch deren ständige Musikreferenten im Gegensatze zur periodischen und gelegenheitsweisen Berichterstattung über wichtige Begebenheiten auf dem Gebiete der Tonkunst bedeutender Musikplätze in den Musikfachzeitschriften durch die jeweiligen Mitarbeiter derselben zu verstehen. Ziele, Art und Wert der musikalischen Tageskritik und des Musikreferates der Fachpresse sind ebenso verschieden wie der Leserkreis, an das sie sich wenden: Hier ein engerer Leserkreis von Fachleuten und durchwegs kunstverständigen Musikliebhabern, dort die große Masse einer nur zum geringsten Teile musikkundigen Leserschaft. Demgemäß ist das Ziel des Musikreferates der Fachpresse die großzügige Orientierung der Leser über musikalische Geschehnisse unter Berücksichtigung nur des Wertvollsten und Bemerkenswertesten, jenes der Tageskritik hingegen möglichst erschöpfende und detaillierte Musikberichterstattung. Außerdem muß sich die Tageskritik zur Erreichung ihres Zieles mit Rücksicht auf ihr unterschiedliches Lektorium eines mehr unterhaltsamen und belehrenden Tones bedienen, während das Musikreferat der musikalischen Fachpresse auch bei Wahrung eines rein sachlichen und fachlichen Gesichtspunktes seinen Zweck erreicht. Der Verschiedenartigkeit der Ziele entsprechend ist auch die Art der musikalischen Berichterstattung der

Tagespresse und der Musikfachblätter durchaus verschieden; mehr feuilletonistisch bei der ersteren, mehr wissenschaftlich bei der letzteren. Die Tagespresse muß sich immer, also auch in ihren musikalischen Äußerungen, bis zu einem gewissen Grade dem Geschmacke und Verständnis ihrer die große Masse des Publikums darstellenden Abonnenten anpassen, muß möglichst viel interessante und dem Publikum noch unbekannte Neuigkeiten zu bringen trachten, um dasselbe zu fesseln und sich gewogen zu erhalten. Diese Nachteile einer durch den Leserkreis beeinflußten Musikberichterstattung machten sich bereits vor drei Jahrzehnten fühlbar und veranlaßten den ausgezeichneten Musikästheten Heinrich Ehrlich, Klage darüber zu führen. „Auch die Kritik könnte", wie er in seinem ‚Modernen Musikleben' schreibt, „viel dazu beitragen, die Kunstverhältnisse zu klären, könnte zur Ermunterung des richtigen Kunststrebens viel beitragen, wenn ihre Vertreter eine allmähliche Umänderung in der Haltung und im Tone der Berichte anbahnen wollten, wenn sie energisch gegen die Hetzjagden auf dem Konzertgebiete auftreten, dem neuigkeitssüchtigen Publikum weniger Zugeständnisse bewilligen würden und mehr ernste als unterhaltende oder pikante Beurteilungen schrieben." Diese Rücksichtnahme auf den Leserkreis fällt bei der Berichterstattung der musikalischen Fachpresse weg, da sie, von der Voraussetzung eines musikalischen Leserkreises ausgehend, stets nur das rein Musikalische im Auge behalten kann und bei der abgekürzten Form ihrer Berichterstattung nur das ihr wichtig und wesentlich Scheinende zu berücksichtigen braucht, wodurch das kritisch Gewürdigte auch doppelt an Wert gewinnt. Schon rein stilistisch muß die Tageskritik allgemeinverständlich sein; und meritorisch kann sie sich nie mit streng musiktheoretischen und fachlichen Auseinandersetzungen abgeben, um dem großen Publikum nicht unverständlich und langweilig zu werden. Keinerlei Zwang in dieser Hinsicht braucht sich dagegen die Berichterstattung der musikalischen Fachpresse auferlegen, weil sie zu einem Fachlektorium oder zumindestens ausschließlich zu musikverständigen Lesern spricht. Die sich in erschöpfende Details ergehende, weitausholende Art der Tageskritik ist verständlich, wenn man in Betracht zieht, daß die meisten Tageszeitungen allgemein musikalischen Abhandlungen bildenden und belehrenden Inhaltes im Feuilleton wenig oder gar nicht Raum geben, so daß sich der ehrliche Musikrezensent gezwungen sieht, wenigstens seine Konzert- und Theaterreferate ab und zu als günstige Gelegenheiten zu musikgeschichtlichen und musikästhetischen Spaziergängen zu benützen, um das mitzuteilen, was ihm zur Bildung und Belehrung seines Leserkreises notwendig erscheint. Ein weiterer großer Nachteil der musikalischen Tageskritik ist der ihr aufgebürdete Zwang möglichst sofortiger Berichterstattung. Es ist eine leider vielerorts übliche Gepflogenheit, daß die Tageszeitungen die Konzert- und Theaterreferate ihren Abonnenten sogleich in den den Aufführungsabenden folgenden Morgennummern darbieten zu müssen glauben. Der Ton solcher Expreß- und Gewaltkritiken ist begreiflicherweise nur zu oft gereizt und nervös, und — ausweichend, wenn es sich um das entscheidende Urteil bei einer wichtigen musikalischen Begebenheit handelt. Denn auch der tüchtigste Meister muß sich alles Gehörte erst zurechtlegen, muß sich in ruhiger, nachbetrachtender Art über die empfangenen Eindrücke Rechenschaft geben und dieselben klären und ordnen, ehe er ein zuverlässiges Endurteil abgeben kann. Diesen einsichtsvollen Erwägungen ist es wohl zu danken, daß mancherorts bereits mit dieser unsinnigen Expreßberichterstattung gebrochen wurde und dem Musikreferenten zur geistigen Verarbeitung der aufgenommenen Musikmaterie und zur Formulierung seines Urteiles darüber wenigstens ein Tag Zeit gelassen wird. Wie notwendig dies ist, erhellt daraus, daß das moderne Publikum in einer geradezu sklavischen Abhängigkeit von der Kritik steht und ihm die Kritik des gewohnten Musikreferenten seines Leibblattes alles ist; denn selbst besitzt es gar keine Urteilskraft mehr. Mit Spannung erwartet der moderne Konzert- und Theaterbesucher das Erscheinen der „Kritik" in seiner Zeitung, um sich hiernach erst das eigene Urteil zurechtzulegen und sein wohlwollendes oder ablehnendes Verhalten dem neuen Werke oder Künstler gegenüber einzurichten. Durch dieses Verhalten des lesenden Publikums verfällt der Musikreferent nur zu leicht der eitlen Selbstgefälligkeit, die zur Nervosität seiner Berichterstattung führt, sie durch unbewußte Rücksichtnahme auf den Leserkreis abhängig von demselben macht und nicht selten aus diesem Grunde voreingenommen, leidenschaftlich und parteiisch färbt. Alle diese Nachteile fallen bei der Kritik der Fachpresse, weil keine direkte Fühlung zwischen ihrem Leserkreise und ihren zahlreichen musikalischen Mitarbeitern besteht, weg; sie ist darum ihrem Lektorium gegenüber immer frei und unabhängig, unbeeinflußt und unparteiisch. Noch größer ist die Beeinflussung der Ortskritik der Tagespresse durch die bodenständigen Künstler, mit denen sie wohl oder übel in Verkehr zu treten gezwungen ist, wenn sich die Gelegenheit dazu ergibt. Denn für den bodenständigen Künstler hat die Kritik der Tagespresse, weil sie seiner Eitelkeit zu dienen und über sein ständiges Publikum maßgebenden Einfluß zu erlangen vermag, ungleich größeren Wert, als die eventuelle knappe kritische Berücksichtigung in dem Musikberichte einer musikalischen

Fachzeitung. Aus rein künstlerischen Gründen freilich müßte letztere für den Künstler mehr bedeuten, da die Tageskritik nur vorübergehenden Wert für ihn hat, solange er in dem betreffenden Orte wirkt, und ihm nur dazu dient, sein Ansehen dem jeweiligen Lokalpublikum gegenüber durchzusetzen, während das Urteil der Fachpresse bleibenden Wert für seine künstlerische Laufbahn besitzt, da es die große musikalische Öffentlichkeit und vor allem die Künstlerkreise anderwärts, Theaterdirektoren, Konzertunternehmer, Kapellmeister usw. unterrichtet. Der Beeinflussung durch die bodenständigen Künstler vermag sich die lokale Tageskritik in den allerseltensten Fällen zu erwehren. Wir wissen aus der Praxis, wie sehr die Kritiker allenthalben von den Künstlern zur Erbettelung einer wohlwollenden Kritik überlaufen werden. Wo bleibt der kritische Geist, sich Bitten gegenüber genug wehren und wappnen zu können, um das Urteil unbeeinflußt niederzuschreiben? Nur so ist es erklärlich, daß Künstlerinnen im allgemeinen rücksichtsvoller behandelt werden als ihre männlichen Kollegen. Allen diesen äußeren Beeinflussungen ist das Musikreferat der Fachpresse infolge seiner grundverschiedenen Organisierung nicht ausgesetzt. Auch jenen zur Voreingenommenheit führenden Einflüssen nicht, die sich in der Form gewisser Aufmerksamkeiten und Rücksichten der Künstler, Konzertunternehmer und Theaterleitungen gegenüber den Lokalmusikreferenlten geltend machen und an sich eine das Urteides Kritikers trübende captatio benevolentiae darstellen. Auch in der ständigen, berufsmäßigen Ausübung der musikalischen Tageskritik liegt manche Schwäche derselben gegenüber der periodischen und bei der verhältnismäßig geringen Honorierung mehr ehrenhalber und aus Kunstinteresse erfolgenden Berichterstattung der musikalischen Fachpresse. Ein weiterer Mangel der Tageszeitungskritik ist, infolge des Zwanges zur unbedingten Berichterstattung über alle örtlichen Musikgeschehnisse, die häufige Ausübung derselben durch unzulängliche Vertreter, wenn der eigentliche Musikreferent verhindert ist, sei es bei gleichzeitigen musikalischen Veranstaltungen an einem Abend oder aus anderen Beweggründen. Dies kommt bei der Kritik der Fachpresse nie vor, weil sie nicht dem Zwange unterliegt, einfach über alles erschöpfend berichten zu müssen, sondern es dem freien Ermessen des Berichterstatters überläßt, die entsprechende Wahl unter den kritisch zu behandelnden Musikgeschehnissen zu treffen. Nur noch einen, vielleicht den größten Schaden der musikalischen Tageskritik möchte ich erwähnen, der sie am meisten unfrei macht und ihr lästige Fesseln auferlegt; ihre allzu große Abhängigkeit von den geschäftlichen Maßnahmen und Verpflichtungen der Tageszeitungen, die jedem inserierenden Konzertunternehmer und Künstler nach der Größe des Inserates auch die entsprechend große Rücksicht schulden. Sind in dieser Hinsicht zwar auch die Musikfachzeitungen nicht ganz unbeeinflußt, so haben sie es bisher doch immer vermocht, ihre geschäftlichen Verpflichtungen streng von denen der Kunst gegenüber zu trennen. Nicht so die in erster Linie auf geschäftliche Ziele bedachten Tageszeitungen. Ein typischer Fall soll dies erhärten. Vor Jahren einmal spielte in Prag ein bekannter Klavierkünstler statt auf dem ortsüblichen Klaviere der Weltfirma X auf einem Flügel der nicht minder berühmten Klavierfirma Y. Der damalige Kritiker einer Prager Zeitung (heute übrigens einer der bedeutendsten deutschen Musikschriftsteller) benützte unvorsichtigerweise diese Gelegenheit, der Firma Y eine lobende Verbeugung auf Kosten der Weltfirma X zu machen. Was war die Folge? Die Firma X machte ihre weiteren geschäftlichen Beziehungen zu jener Tageszeitung von der Kaltstellung des unvorsichtigen Kritikers abhängig. Und wer blieb Sieger im Kampfe? Die Klavierfirma X!

Noch manches wäre zu sagen über die unterschiedliche Bedeutung und Art der musikalischen Tageskritik und der Berichterstattung der musikalischen Fachpresse. Doch würde dies zur Aufrollung der schwierigen Frage des musikalischen Merkeramtes selbst führen, die aber nicht nur nebenbei erörtert werden kann. Aber zwei glänzende Namen möchte ich noch an den Schluß meiner heutigen Ausführungen stellen, weil in ihnen die Musterform beider Berichterstattungsarten verkörpert ist: Robert Schumann und Eduard Hanslick. Beide sind bis heute in ihrer Art unerreicht: Hanslick, der geistvolle Schöpfer des blendenden Musikfeuilletonstiles, Schumann, der erste und größte Musikrezensent des 19. Jahrhunderts. Fand Hanslick den Musterstil unterhaltsamer Berichterstattung, so gebührt Schumann das ungleich größere Verdienst, die mustergültigste Form und Art fachgemäßer Musikkritik geschaffen zu haben. In dem Gegensatze dieser beiden größten Musikkritiker aber kommen — auch für unsere moderne Zeit noch voll gültig — Wesen, Wert und Ziele der musikalischen Tageskritik und des Musikreferates der Musikfachpresse am deutlichsten zum Ausdrucke.

Joh. Seb. Bach (1685–1750)

Sechs kleinere (genannt „französische") Suiten

Von Prof. Heinrich Schwartz / München

1. Fortsetzung
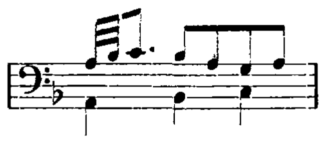
Erste Suite (D-Moll).

Der Vortrag dieser ersten Suite sei auf einen schlichten Ton eingestellt, nicht zu demonstrativ, aber auch nicht zu unbedeutend und jede Spur einer prahlenden Fingerfertigkeit ist zu unterdrükken. Dagegen ist eine spielende Gewandtheit in der Überwindung unangenehmer Lagen wohl angebracht, auf daß alles, wie Mozart sagen würde, wie Öl dahin fließt. Das Zeitmaß der Allemande wäre wohl am ehesten auf ♩= 72 festzustellen, Moderato, d. i. mäßige Bewegung, wie es der Allemande zukommt. In der Tongebung sei man nicht zu ängstlich, aber auch nicht zu derb, mf als Grundstimmung dürfte wohl der Absicht des Tondichters entsprechen. Verfehlt wäre natürlich, das ganze Stück in diesem Stärkegrade zu spielen, das würde eine bedenkliche Monotonie und Langeweile zeitigen. Die Beugungen der melodischen Linien müssen durchaus mit beseeltem Ausdrucke belebt werden. In dieser Beziehung vertraue man sich den Äußerungen eines gesunden musikalischen Empfindens an, vermeide Tüftelei und Gelehrsamkeit, dann werden Mißgriffe und stilistische Entgleisungen wohl ausgeschlossen sein. Ob die eine oder andere Stelle im forte zu geben sei, darüber gehen die Meinungen vielfach auseinander. Hauptsache aber bleibt stets, daß die Darstellung von Leben erfüllt sei. Mit Sorgfalt will die Baßstimme behandelt sein, was Vortrag und Phrasierung betrifft; die Zäsuren können, ohne den Sinn zu entstellen, an verschiedenen Stellen vorgenommen werden.
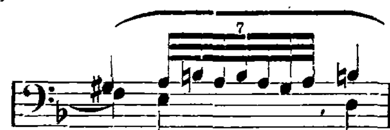
Die Courante verlangt stets ein flottes Zeitmaß (etwa ♩= 144) und kräftige Tongebung; bezüglich der Phrasierung gilt das vorhin über diesen Gegenstand Gesagte. Die kanonischen Imitationen sollen klar und deutlich gebracht werden, die Bindungen streng gehalten. Der A-Dur-Akkord zu Beginn des zweiten Teiles klangschön arpeggiert mf, mit voller Erfassung der Umkehrung des Themas. Der letzte Takt jedes Teiles gehört, wie schon bemerkt (stets bei der Courante), der Zweiteilung an, also $^6/_4 = ^2/_3$. Der vorkommende „Schleifer" (Teil 1 Takt 5) ist auf diese Weise auszuführen:



Die Sarabande erfordert gesangreichen Ton und strenges legato; sie ist nicht leicht vorzutragen. Man hüte sich vor einem schwerfälligen „Geklopfe" der begleitenden Stimmen, das würde ihren weichen Charakter bös entstellen. Die melodische Linie, die ganz wundervoll geführt ist, sei erfüllt von tiefempfundenem Ausdrucke; das Zeitmaß mit ♩= 66 dürfte dem Stimmungsgehalte des Stückes am nächsten kommen. Die „Intermezzi" bestehen in dieser Suite lediglich aus zwei Menuetten, deren erstes recht fein und graziös gespielt sein will, deren zweites vorzugsweise durch die Herzlichkeit des Vortrages (gesangreicher Ton!) sich auszeichnen soll. Man nehme die beiden Menuette nicht zu schnell; ♩= 120 wird wohl das Richtige treffen. Bezüglich der Ausführung des „Schleifers" (1. Menuett 2. Teil Takt 7) wird auf das oben Gesagte verwiesen:



Bei Stellen, wie 1. Teil Takt 6 wäre der Triller mit der Hauptnote, nicht mit der Nebennote zu beginnen, um die melodische Zeichnung nicht zu verwischen; also
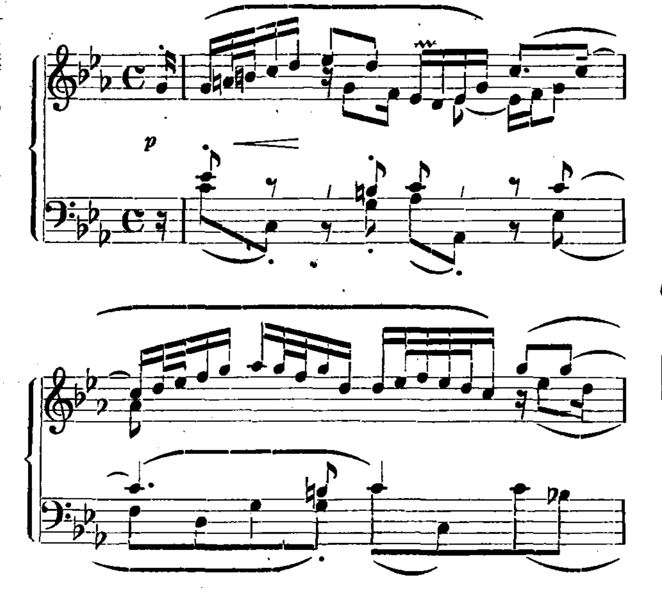


wogegen der Triller Takt 3 mit der oberen Note zu eröffnen ist. Die Phrasierung des 2. Menuettes hat durchaus achttaktig zu geschehen. Die beschließende Gigue erheischt rhythmische Festigkeit und Schärfe in besonderem Maße. Obwohl sie kräftig angefaßt werden soll, bin ich nicht dafür, sie stets forte zu halten. Von Takt 5 an wird sich piano empfehlen, das bis zum nächsten thematischen Einsatze im Basse (Takt 8) wieder bis zum forte gesteigert werden kann. Im zweiten Teile, der die Umkehrung des Themas bringt, werden sich ähnliche Schattierungen ergeben. Das Zeitmaß der Gigue ist bekanntlich ein sehr lebhaftes; ich möchte für dieses Mal ♩= 88 in Vorschlag bringen.
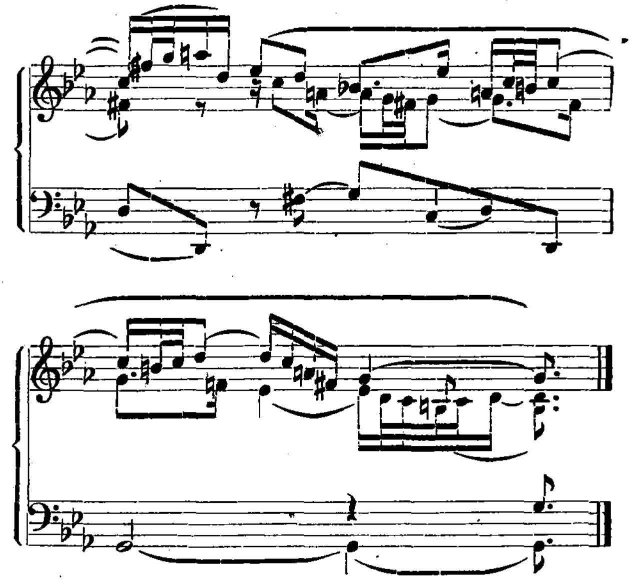
Zweite Suite (C-Moll).

Gegen die herbe Schönheit der ersten Suite sticht die zweite auffallend ab. Es sind vornehmlich weiche Linien, die uns in diesem Werke entzücken; gleich die Allemande bietet hiervon ein Beispiel. Weich sei daher auch ihr Vortrag = piano espressivo. Um diesem espressivo zu seinem Rechte zu verhelfen, darf das Zeitmaß nicht zu rasch genommen werden; etwa ♪= 112 wäre entsprechend. Wichtig ist auch, als dem Charakter
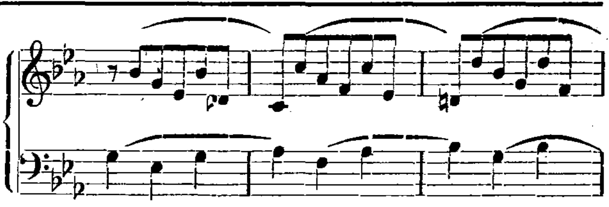
des Stückes angemessen, ein gesangreiches legato. In puncto Phrasierung verweise ich auf das unter „Allgemeines“ Gesagte. Meines Erachtens hätte dieselbe in den ersten Takten folgendermaßen zu geschehen:
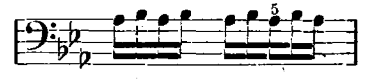


Also in der Oberstimme vor dem 4. Viertel, und so fort in den Takten 3, 4, 5 und 6; wogegen der 7. und 8. Takt in dieser Weise gestaltet werden soll:



Eine sinngemäße ausdrucksvolle Phrasierung des 2. Teiles wird der Spieler ohne Zweifel von selbst finden. Die anschließende Courante verträgt ein flottes Zeitmaß (♩ = 152); sie ist weniger leidenschaftlich als viele ihrer Schwestern. In der Tongebung würde ich als Ausgangspunkt etwa mf in Vorschlag bringen. Die Phrasierung ist unschwer zu erkennen. Beispielsweise Takt 9 und folgende:
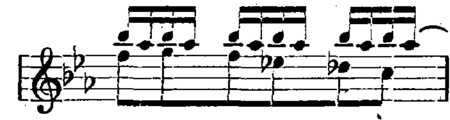


In der Baßstimme Takt 3 kommt das Zeichen ~ vor; es bedeutet einen Triller ohne Nachschlag; ich bin dafür, diesen Triller mit der Hauptnote zu eröffnen, also etwa
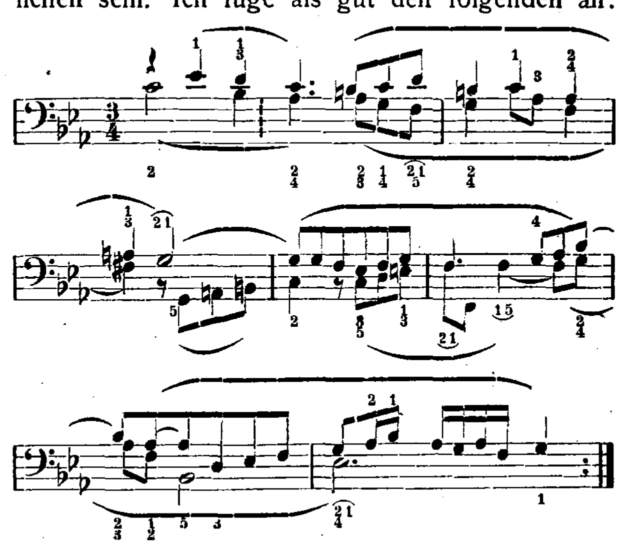


Im 2. Teile Takt 5 wäre der Triller (mit Vorschlag (◡) folgendermaßen auszuführen:



Ob der Triller Takt 7 über den 8. Takt ausgedehnt werden oder nach dem 7. abschließen soll, erscheint zweifelhaft. Ein Grund, ihn vorzeitig — nach dem 7. Takte zu beenden — besteht jedenfalls nicht, und die Schwierigkeit der technischen Ausführung kann nicht als ausschlaggebend betrachtet werden. Takt 8 würde also lauten:
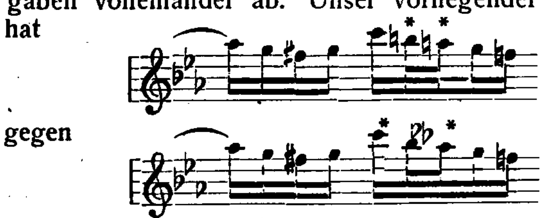


Entgegen der Regel, daß der Schlußtakt jedes Teiles der Zweiteilung angehöre (2 × 3), bildet diese Courante eine Ausnahme. Die Sarabande (♩ = 72), welche sich bekanntlich durch einen gesangreichen, gebundenen Vortrag auszeichnen soll, bietet von diesem Gesichtspunkte aus manches Unbequeme, insonderheit links. Ohne tadellosen Fingersatz wird ein legato nicht zu ermöglichen sein. Ich füge als gut den folgenden an:
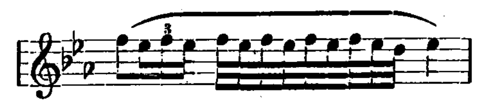


Und ähnlich der zweite Teil.

Die Bindebögen (1. Teil Takt 3 usw.) rühren von Bach selbst her, sind daher wohl zu beachten. Im vorletzten Takte des 2. Teiles weichen die Ausgaben voneinander ab. Unser vorliegender Text hat



gegen

verschiedener anderer. Es wird schwer zu entscheiden sein, was hier richtig ist. Ob es nicht besser wäre, im letzten Takt des 1. Teiles den Triller auf 3 abzuschließen,
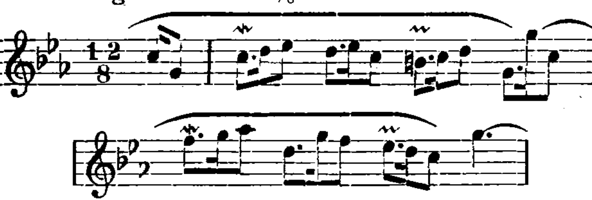


sei dahingestellt. Im Ausdrucke sei man nicht zu reserviert, spiele das Stück vielmehr mit herzlicher Wärme. Die „Intermezzi" bestehen diesmal aus einer Air und einem Menuett, dem im Nachtrag (S. 60) ein Menuett-Trio angefügt ist. Die Air ist heiterer Natur, dementsprechend nehme man das Zeitmaß nicht zu schwerfällig (♩ = 80). Vortrag und Phrasierung werden kaum Anlaß zu Zweifeln geben. Auch das Menuett verträgt ein rasches Zeitmaß (♩ = 132), um nicht langweilig zu wirken. Wie bei der Sarabande, stammen die legato-Bögen dieses Menuettes von Bach selbst; es wird also eine durchaus gebundene Vortragsweise gefordert. Den Triller des Taktes 17 2. Teil würde ich, obwohl er nicht in allen Handschriften enthalten ist, durch zwei Takte in folgender Weise zur Ausführung bringen:



mit Vorschlag von unten, aber ohne Nachschlag. Das nachgetragene Menuett-Trio kann an dieser Stelle eingeschaltet werden; dann wäre aber Menuett I da capo zu bringen.

Die Gigue ist im $^{12}/_{8}$-Takte zu denken:



Das Zeitmaß sehr lebhaft wie stets bei der Gigue (in diesem Falle etwa ♩. = 88). Ich bin nicht dafür, diese Gigue „geistreich" zu nuancieren, ebensowenig allerdings auch, sie gleichförmig herunterzuspielen; ein gesundes Zugreifen bei bescheidenen dynamischen Unterschieden wird das Richtige sein. Und in bezug auf rhythmische Schärfe sei man unnachsichtlich. (Fortsetzung folgt.)

Einige Worte zur Jahrhundertfeier von Webers „Freischütz"

Von Dr. Max Steinitzer

Die Uraufführung des „Freischütz" an der Berliner Hofoper, am 18. Juni 1821, dürfte an Güte viele spätere an ersten Bühnen übertroffen haben. Caroline Seidler war eine bildhübsche, stilsichere Agathe, Johanna Eunika ein lebensvolles Ännchen, Carl Stümer, der sich auch als Florestan und später als Evangelist bei der Wiederentdekkung der Matthäuspassion hervortat, ein künstlerisch hochstehender Max; den Kaspar gab der schauspielerisch vorzügliche hohe Baß Heinrich Blume. Daß allseitig einwandfrei gesungen wurde, verstand sich damals bei ersten Kräften von selbst. In den nächsten beiden Jahren freilich mögen diese vier Haupt- und die drei Nebenpartien der Oper musikalisch und gesanglich recht Merkwürdiges erlebt haben. Denn trotz der hohen Anforderungen an Koloratur bei Ännchen und Kaspar, an Lyrik bei Agathe und Max, ging die Oper schnell über fast alle deutschen Bühnen, darunter über kleinste, die gar kein eigenes Opernpersonal hatten, sondern in den üblichen Singspielen die Schauspielkräfte herausstellten. Bis zu welchem Mindestbestand dabei das „Orchester" gelegentlich gesunken sein mag (mit Wahrscheinlichkeit läßt sich die Zweizahl, Klavier und Violine annehmen), entzieht sich der Feststellung.

*

In der Zeit, da Cherubini, Mehul, Paër, Boieldieu, Spontini, Rossini den Spielplan beherrschten, erschien der „Freischütz" wie eine Erlösung vom welschen Überdruck, förmlich als erstmaliger reindeutscher Ausdruck deutschen Wesens. Freilich sah man in Sängerkreisen noch vielfach die Partien mit italienischen Augen an; an manchen Theatern beanspruchte die erste Sängerin das Ännchen nur, weil es Koloratur hatte, die Weber, aus seinem Stilgefühl heraus, wie erwähnt, bei Max und Agathe wegließ. Während die Menschen mit gesunden Augen und Ohren überall begeistert waren, schüttelte die hohe Kritik großenteils bedenklich

die Köpfe, vermißte, nun plötzlich nach deutschem Maßstabe messend, den Kontrapunkt und den großen Aufbau. Nach Berlin kam Wien, das auch diese Gelegenheit nicht versäumte, durch gehirnversumpfte Zensuränderungen zu glänzen; der Eremit mußte in Zivil kommen, der Teufel und die Freikugeln, ebenso das politisch nebenbedeutliche Wort „der Kettenhund" wegbleiben. Bald folgte München, das zur Fünfzigjahrfeier seiner Erstaufführung, am 15. Mai 1872, eine besonders sinnige Veranstaltung bot: sämtliche Mitglieder der Oper, soweit sie nicht ihre Partien vertraten, wirkten im Chor, sämtliche Schauspielkräfte in der Statisterie mit. Ob auch Possart, der den Prolog sprach, weiß ich nicht mehr. Das allein sorgte natürlich für allergrößte Spannung auch während der Szenen mit Nebenfiguren. Heinrich Vogl, Vatersbruder des Leipziger Heldentenors, war der unvergleichliche Max.

Unter allen deutschen Opern hat der Freischütz mit am meisten unter der Schlamperei der Überlieferung, besonders des gedankenlosen Streichens im Dialog, zu leiden. Die Aufführung Pfitzners in Straßburg, genau nach dem Urtext, wirkte wie eine Neuheit. Auch die heutigen Spielleiter mit ihrem nicht minder gedankenlosen eigenmächtigen Weglassen und Zusetzen sündigen oft heillos. Im Orchester grunzt zum Beispiel die Baßposaune als Eber; auf der Bühne aber bleibt das Schwein aus, weil der Spielleiter — sagen wir sehr höflich, es besser weiß. Kurz, die Geschichte des „Freischütz" ist die Geschichte der deutschen Oper im Kleinen.

MAX JUNGNICKEL

✶

FRANZ SCHUBERT

Hinterm Müllerhause, auf dem Lattenzaune, da sitzen sie alle: Der Franz und die Anna, die Grete und der Ferdinand, der Emil und die Else und der Traugott. In Holzpantoffeln sitzen sie da und barfuß. Und sie singen ... Singen! ... Singen! ... Und vor ihnen steht ein wunderlicher Kerl im Dorfschulmeisterformat. Grün ist sein Biedermannsfrack und hell sind seine Harmonikahosen. Und das Blau seiner Krawatte paßt so schön zum Frühlingshimmel. Und einen Wuschelkrauskopf hat er und Pausbacken und eine Stubsnase und im Kinn ein Grübchen und seine Augen gucken durch Brillengläser. Aus seiner Fracktasche hängt ein Schnupftuch, rot und blau gewürfelt. Und seine Stiefeln haben auch einmal gute Tage gesehen. — Und jetzt dirigiert er. Er dirigiert mit einem Birkenzweiglein. Und die Lieder, die er dirigiert, die sind so schön, als wären sie in Gottes Arbeitsstübchen zurecht gemacht aus Himmelsblau und Vogelsang und Blütentau und Engelsträumen und Mutterliebe. — Und er fuchtelt mit den Armen, als wollte er vom Himmel die Morgensonne holen. Und er dirigiert so lange, bis der rechte Ärmel von seinem grünen Biedermannsrock geplatzt ist ... Und ein Star kommt angeflogen. Da legt sich der wunderliche Kerl auf den Bauch, guckt dem Star in die Augen und fragt ihn — — „Du, wer bin ich denn? — —" Ein Schmetterling taumelt über die beiden hin. — Aber der Star antwortet nicht. Da sagt das kleine Mädchen vom Wassermüller: „Der Herr Franz Schubert ist das!"

Und da hat der Franz Schubert das kleine Mädchen an sich gedrückt
und der Star hat sich auf seine rechte Schulter gesetzt.

Des Meisters Kuß

Musikalische Erzählung / Von Karl Tetzel

Die Kulturgeschichte wird wohl einst von dem fast mythischen Rausch erzählen müssen, in den Rossinis Gesänge die Menschen versetzten, die Geschichte der Tonkunst wird insbesondere von seinem Genie berichten müssen und von der besonderen Richtung, die es eingeschlagen, von dem Einfluß, den es ausgeübt. Die Tagesblätter werden immer wieder die Namen seiner Werke und die Jahre ihres Entstehens und ihre Erfolge zusammenstellen, trotzdem so vieles Gute nach ihm geschaffen worden ist. Ein Frevel wäre es, wenn man ihn als abgetan in den Winkel stellen wollte!

Es war im Jahre 1865. Der Meister war nun alt geworden; er ruhte aus von seinem Schaffen in seiner schönen Villa in Passy im Abglanz seines Ruhmes. Als er eines Tages wie gewöhnlich allein in einem abgelegenen Zimmer in seinem Sorgenstuhle saß und den Stimmen der Vergangenheit lauschte, die wie süße Klänge ihn umschmeichelten, hatte eben eine Französin mit einer jungen deutschen Sängerin das „Palais Rossinis", wie es genannt wurde, betreten. Sie stiegen die Treppe zu des Meisters Studiergemach empor, deren reichverziertes Geländer durch ein buntes Glasfenster in vielfältigem Glanze schimmerte.

Die junge Deutsche stieg mit klopfendem Herzen empor, denn man hatte ihr den italienischen Meister als sehr satirisch geschildert, als vorurteilsvoll gegen deutsche Gesangsart, so daß nur das größte Drängen ihrer französischen Freundin sie endlich dazu vermocht hatte, ihm zu nahen und sich vor ihm hören zu lassen.

Sie fanden den großen Meister in einem kleinen schmucklosen Gemach mit der Durchsicht von Partituren beschäftigt.

Die Deutsche hatte sich ihn ganz anders vorgestellt. Sein schöner Kopf, seine feinen Gesichtszüge, in welchen Schlauheit und Anmut, Schärfe und Gutmütigkeit, Zärtlichkeit und Hohn sich abwechselnd zu spiegeln schienen, gaben ihm eine unwiderstehliche Anziehungskraft.

„Bitte, meine Damen, entschuldigen Sie," sagte er, das Heft beiseite legend, „daß ich Sie in meiner alten Perücke empfange, aber die neue setze ich nur Sonntags auf," er deutete dabei auf sein Schreibepult, wo eine schöngelockte Perücke auf einem Gestell in der Mitte stand. „Sehen Sie, hier sitze ich nun in meinem alten Lehnstuhl und lasse gern die Träume der Vergangenheit Revue passieren."

Die Unterhaltung wurde französisch geführt, und trotzdem der alte Meister selten ein Buch aufgeschlagen, beherrschte er doch vollendet diese Sprache, wie denn sein Organ und seine Aussprache vom melodischsten Schmelz waren.

„Ich habe," fuhr er fort, „nun das Komponieren so gut wie aufgegeben und überlasse es jüngeren Kräften; aber noch lebe ich meiner Kunst. Ich habe sie geliebt von Kindesbeinen an und schon in meiner Jugend mein leicht empfängliches Volk durch meine Melodien zu bezaubern vermocht; und man wunderte sich, wenn ich mich in einem Alter, in welchem andere sich abmühen, ihren Kontrapunkt zu studieren, dem Rausche hingab, den ich selbst hervorgebracht, wenn ich es machte, wie ich es von den bedeutendsten Tonsetzern gehört und erlebt, und darauf losschrieb, wo sich nur lohnende Gelegenheit bot, und trotz manchen Unsterns beklatscht, gepriesen, bewundert, geliebt und angebetet wurde. Ich mußte Erfolg haben, meine lieben Damen, wenn ich nicht Hunger leiden wollte. Stets liebte ich das Bett leidenschaftlich und habe manche meiner schönsten Sachen zwischen Traum und Wachen hingeschrieben."

„Auch meine Freundin Mathilde bewundert Ihre Kunst schon lange, verehrter Herr Rossini," warf die Französin ein, die nicht wußte, ob sie mehr Gefallen an dem, was er sagte, finden sollte, oder an der Art und Weise, wie er es vorbrachte.

„Ah!" seine Augen ruhten jetzt auf Mathilden, „das ist also der kleine Kontraalt, von dem Sie mir gesprochen haben?"

„Ja, es ist die junge Deutsche," versetzte die Französin, „die aus Ihrem Munde, verehrtester Meister, ein entscheidendes Urteil über ihre Zukunft als Künstlerin zu hören wünschte."

„Sie ist nicht übel!" Rossini hielt, wie um sie besser betrachten zu können, die Hand vor die Augen und fixierte das junge Mädchen scharf, „die liebe Mathilde hat etwas vom Kontraalt schon in ihren Zügen, nur ist sie noch zu schüchtern für eine echte Altistin." Er lächelte gütig. „Ich bin kein Verehrer der neueren deutschen Komponisten oder überhaupt der deutschen Musik im allgemeinen, aber ich beschäftige mich doch jeden Morgen eine Stunde lang mit dem Lesen deutscher Kompositionen, wobei mich niemand, mit Ausnahme eines einzigen, stören darf. Können Sie erraten, wer das ist?"

Fräulein Mathilde schüttelte errötend den Kopf.

„Mein Koch," lächelte Rossini, „er darf zu jeder Tageszeit an meine Türe pochen. Ich inspiziere im Souterrain jeden Morgen die Töpfe auf dem Feuerherd und löse die brennenden Fragen der Kochkunst. Wenn ich kein Musiker geworden wäre, so wäre ich Koch geworden!" Jetzt lachte er. „Aber was werden Sie mir singen?"

„Ein deutsches Lied, wenn Sie nichts dagegen haben!“ Mathilde sah bescheiden zum gütigen Meister auf.

„Aber um Gottes willen nicht mit deutschem Text; mir ist da immer zumute, als wenn ich unter Schlangen wäre bei diesen ewigen Zischlauten im Deutschen.“

„So werde ich lieber italienisch singen, denn ein deutsches Lied ist nur schön mit deutschem Wort!“

Nickend machte der Meister eine Handbewegung nach dem Instrument. Es war ein altes Tafelklavier, das in der Nähe des Fensters stand.

Die junge Sängerin setzte sich und präludierte die Romanze aus „Linda von Chamonix“.

Mit geschlossenen Augen in seinen Sessel zurückgelehnt, lauschte der Meister dem Gesange, und als derselbe beendet, rief er: „Das ist ein echter Kontraalt der alten Zeit!“

„Ja,“ fuhr er leiser fort, „ich verlange vor allem Schule, mein schönes Kind, Feinheit und Reinheit der Stimmbildung; jedes Stäubchen, das sich auf die Stimme legt, jede Härte des Ansatzes, jede Ungleichheit in der Koloratur müssen vermieden werden, wie jede kleinste Unreinheit beim Durchführen schwieriger Intervalle.“

„Und was denken Sie über die Stimme meiner deutschen Freundin?“ fragte die Französin. „Verlohnt sie sich zur Ausbildung, hat sie eine Zukunft zu erwarten?“

Der Meister umging die Antwort mit den Worten: „Sie muß die Arie aus der ‚Donna del Lago‘ studieren, das war die Lieblingsarie meiner verstorbenen Frau.“ Er sagte es in verschleiertem Ton und deutete nach der Wand. Dort hing ein mit schwarzem Flor behangenes Gemälde, das ein wunderbar schönes jugendliches weibliches Wesen darstellte. Es war seine erste Frau, die berühmte Sängerin Colbran-Rossini, die, wie man sagt, seine erste und einzige Liebe gewesen sein soll.

„Wo sind Sie geboren, liebes Fräulein?“ fragte der Meister dann.

„In Prag, gerade im Revolutionsjahr. Ich habe da viele schöne Kindheitserinnerungen und habe schon in den frühsten Jahren Opern gehört, da mein Vater als Militärkapellmeister manche Verbindungen hatte. Nach dem Besuch des Prager Konservatoriums kam ich nach Wien, wo ich bei Richard Lewi Gesang studierte.“

„Das herrliche Wien,“ nickte der Meister, „seit 1822 habe ich es nicht gesehen. Damals hatte ich die Oper Zelmira für Wien geschrieben und zum erstenmal ein Publikum gefunden, das zuzuhören verstand. Dieser aufmerksame Anteil war mir etwas ganz Überraschendes, denn in Italien plaudert das Publikum während der Musik und wird erst wieder ruhig, wenn das Ballett beginnt. Mit einundzwanzig Jahren schrieb ich Tankred und war plötzlich in Europa gefeiert. Mit siebenunddreißig Jahren, im Jahre 1829, schloß ich mit dem Wilhelm Tell meine eigentliche Kompositionsarbeit, das Opernschreiben, ab. Ich hörte manchen Tadel von Freunden und Feinden über mein schnelles Aufhören. Ich habe mein Talent niemals überschätzt, glaubte aber wohl zu fühlen, daß ich nicht mehr imstande sei, nochmals ein Werk gleich dem Tell zu schaffen oder es zu übertreffen.“

Die beiden Damen drückten ihr Bedauern aus über Rossinis frühes Verlassen seiner Siegeslaufbahn.

„Die sogenannte Zukunftsmusik,“ erzählte er weiter, „hatte für mich kein weiteres Interesse, als das der Neugier. Als ich vor ein paar Jahren die Bäder in Kissingen besuchte, spielte das Orchester, sobald ich die Trinkhalle betrat, Stücke aus meinen Opern. Sie können sich kaum vorstellen, meine Damen, wie langweilig mir das war. Ich dankte dem Kapellmeister und bat ihn, doch lieber etwas zu spielen, was ich noch nicht kenne, z. B. von Richard Wagner. Da hörte ich denn den Festmarsch aus dem Tannhäuser, der mir recht gut gefiel. Wagner selbst hat mich auch schon besucht, doch fand ich gar nicht den Revolutionär in ihm, wie er mir immer geschildert wurde. Er gab mir sogar die beruhigende Versicherung, daß er weit davon entfernt sei, die bisherige Musik umstürzen zu wollen. Ich antwortete ihm, daran läge auch nichts; wenn er mit dem Umsturz reussiere, dann wäre er in vollem Rechte, falle er aber durch, dann habe er sich auf jeden Fall verrechnet mit und ohne Umsturz.“

So plauderte er weiter, und im Vollgenuß seines Genies und seiner künstlerischen Machtstellung kam kein Wort über seine Lippen, das auch nur im entferntesten an Selbstüberhebung erinnern konnte. Er liebte es im Gegenteil, seine Musik ironisch zu behandeln oder auch seine Richtung im Gegensatz zu den Leistungen der großen deutschen Meister zu rechtfertigen.

„Ich bin der Mann des Pizzicato,“ lachte er, „die Kavatine ist mein Reich, aber im Pizzicato exzelliere ich.“

„Sie könnten noch so viele gute Werke schaffen,“ beharrte die Französin.

„Wie soll die Opernmusik im allgemeinen auf einen grünen Zweig gelangen,“ er schüttelte den Kopf, „es ist eine Industrie, das Theater m u ß besucht sein, es m u ß Geld geschafft werden, und da hört die Kunst auf. — Nun werde ich Ihnen noch ein schönes Geschenk zeigen.“ Er winkte den Damen, und sie folgten ihm in das Erdgeschoß hinab in einen geräumigen Salon, in dem ein herrlicher Flügel stand und wo durch hohe Fenster Rosenbüsche hereinnickten. „Das dort,“ er wies auf große eingerahmte Photographien, „ist mir vor ein paar Tagen erst verehrt worden. Es ist die Wiedergabe eines Schwindschen Freskobildes,

das eine der Lünetten im neuen Wiener Opernhause füllt."

Das Bild gehört zu den anmutigsten Kompositionen des phantasievollen Meisters. Das große Mittelfeld des Halbbogens enthält die drollige Rasierszene aus dem „Barbier von Sevilla". Figaro seift den alten Bartolo ein, hinter ihnen Almaviva mit Rosine am Klavier in verstohlener Umarmung und seitwärts als boshafter Beobachter der dürre Don Basilio. Auf dem kleineren Felde zur Rechten des Hauptbildes, durch zierliche Arabesken und Figuren davon getrennt, sieht man Aschenbrödel, das mit rührender Demut die zum Ball geschmückten Schwestern betrachtet. Das korrespondierende Seitenbild gehört der ‚Italienerin in Algier'. Die reizende Abenteurerin präludiert träumerisch auf der Laute, während der Türke mit andächtiger Lüsternheit an der halboffenen Türe lauscht. Ein Ton schalkhafter Anmut und Liebeslust klingt aus dem Ganzen.

„Das ist Rossinische Musik, möchte ich beinahe sagen!" bemerkte die Französin.

„Es war mir eine große Freude," versetzte der Musiker. „Die Damen sehen, daß ich ganz von Kunst umgeben bin."

Und sie wandelten wie in einem kleinen Museum einher zwischen den Statuen, Reiseerinnerungen und Bildwerken, bis der Meister sagte: „Und jetzt wieder zu Ihnen, liebes Fräulein Mathilde. Studieren Sie also die Arie, die ich Ihnen nannte, ich werde Ihnen dann angeben, wie Sie dieselbe singen müssen."

Hocherrötend vor Freude ergriff das junge Mädchen des Meisters Hand und führte sie an die Lippen.

„Also dann auf baldiges Wiedersehen!" verabschiedete sich Rossini, nahm den Kopf der Sängerin zwischen seine Hände und küßte sie auf die Stirn.

„Maestro! Von nun an sollen keine menschlichen Lippen mehr die Stelle entweihen, die durch Ihren Kuß geheiligt ist."

Rossini lächelte und entließ mit freundlichem Winken seinen Besuch.

Als Mathilde mit ihrer Begleiterin durch den Garten der Villa davonschritt, hörten sie den alten Meister ein Thema aus dem „Barbier' auf dem Instrument variieren.

„Dem leisen gleichmäßigen Wellenschlag einer gesicherten Muße hingegeben," sagte die Französin, „nicht alternd in der Freude an der Natur, Kunst und Geselligkeit, keines Ehrgeizes mehr fähig, lebt nun der alte Meister so seit dreißig Jahren das Leben eines epikuräischen Weisen. Da er an seine eigne Kunst nicht mehr denkt und das auch von niemand anderen erwartet, begreift man die gemütliche Objektivität, aus welcher er die musikalische Bewegung der Gegenwart als unbeteiligter Zuschauer ohne Neid und ohne Verbitterung, wenn auch nicht immer ohne Ironie betrachtet."

Mathilde hatte keine Erwiderung darauf. Ihr zog der Blumenduft aus des Meisters Garten nach und die Klänge wie ein süßer Traum, und Tränen der Freude perlten in ihren Augen.

Ihr ganzes weiteres Leben war auf das Ausüben ihrer Kunst gerichtet. Schon im nächsten Jahre trat sie in Konzerten auf. Der Kuß des Meisters war ihr gleichsam ein steter Ansporn, den höchsten Zielen nachzustreben. Und als Mathilde Mallinger 1866 die Bühne betrat, fand sie die dankbarste Aufnahme. In den Rollen der Elsa, Elisabeth und Eva in den Wagnerschen Opern wurde sie bald zu glänzenden Gastspielen für Berlin gewonnen. 1869 heiratete sie den Baron von Schimmelpfennig und konnte so ihr Versprechen vom Entweihen durch eines andern Kuß nicht aufrechterhalten. Aber sie blieb ein bevorzugter Liebling des Publikums und bevorzugte namentlich die Partien der Susanne im „Barbier", der Frau Fluth und der Viola. Sie konnte ihre Gastspiele bis in die entferntesten Städte Europas ausdehnen und fand auch Beifall und Verständnis in Petersburg und andern außereuropäischen Städten.

Musikbriefe

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

Die Konzert -und Theatersaison jagt dahin, führt zu der Feststellung kleiner Sensationen auf vielen Fronten und läßt uns die Resignation darüber zurück, daß der tiefer gehende künstlerische Erfolg zumeist hinter dem Kassenerfolg zurückbleiben muß. Freilich ♦Willy Burmester gab im großen Redoutensaale hintereinander zwei ausverkaufte Konzerte, und die Anhänglichkeit, die ihm unser Publikum entgegenbringt, kam auch diesmal zum wärmsten Ausbruch. Mit Grund, denn er hat sich nebst dem fabelhaft leichten Bogen und reizvollen Ton schon längst eine eigene Art zurechtgelegt. Und jedes Sonderwesen wirkt gebieterisch. Der Bogen beschwört nicht die Seele Joachims — seines einstigen Lenkers — herauf. Burmester fühlt trotz der unglaublich langgezogenen Linien aphoristisch, er ist der Musiker von höchster Eleganz, der Geiger der zärtlichen Stille, der träumerischen Melodie, der schmucken Passage, der ebenmäßig süßen Stimmungen, der kampfesfremden Empfindsamkeit. Dazu kommt noch, selbst wenn es sich um Brahms handelt, eine Absage an jegliche Grübelei: bei dieser Spielart übrigens ein bindender Verzicht. Das Auditorium bereitete dem Künstler stürmische Huldigungen, und auch das Drängen nach Zugaben wiederholte sich genau wie einst. Der fünfte der interessanten, die Entwicklungsgeschichte des Klavierkonzerts veranschaulichenden Abende, der unter Leitung des Kapellmeisters ♦Emil Lichtenberg stehenden Budapester Gesang- und Orchestervereinigung brachte drei in gleicher Weise enthusiastisch begrüßte Leistungen: das von der Baronesse ♦Aglaja Zech gespielte

G-Moll-Klavierkonzert von Saint-Saëns, die sinfonischen Variationen, mit deren Wiedergabe ♦Alexander Vas Vorzügliches bot, schließlich Tschaikowskys B-Moll-Konzert, in welchem ♦Emerich v. Keéri-Szántó in bei ihm gewohnter Art glänzte. Die jugendlich dramatische Sängerin der Wiener Hofoper ♦Frau Bertha Kiurina gastierte in unserem Opernhause zweimal, und zwar als „Margarete" und als „Madame Butterfly". Ihr fein durchgebildetes lyrisches Organ ist geeignet, allen noch so feinen seelischen Regungen Ausdruck zu verleihen. Ihr Spiel war von vollendeter Wärme, Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks. Zum wunderbaren Einklang zwischen Spiel und Gesang gesellte sich die einnehmend vornehm-feine Erscheinung. Das Publikum bereitete der Künstlerin einen begeisterten Empfang. Das Suchen nach anderen Kunstgattungen, die sinfonischen Tondichtungen zu ergänzen, ist ein glücklicher Gedanke. Diese Ergänzung hat ihre Lösung in der Pantomime gefunden. Ladislaus Márkus, der Textdichter der im Stadttheater aufgeführten „Ballettsinfonie" ist allerdings ein Librettist ohne Einbildungskraft. Alles ist dem alten Geiste aufs genaueste abgelauscht. In der Musik des Balletts von Koloman Kabay spricht zu uns ein ernster gediegener Künstler, der jeder Banalität sorgsam aus dem Wege geht. Der Ausbau der Sinfonie ist ein kerniger und klarer. ♦Musikdirektor Desider Márkus hat die Vorstellung mit größter Sorgfalt vorbereitet und geleitet. Die mitwirkenden Kräfte, die aus dem Ballettensemble unseres Opernhauses entnommen waren, setzten ihr bestes Können ein und erhoben sich zu einer Meisterleistung von impulsivem Leben und hinreißendem Schwung. Der junge Pianist ♦Johann Szegheö hielt seinen dritten Abend. Er spielte Bachs G-Moll-Präludium, die D-Moll-Sonate von Beethoven, vier Stücke von Liszt u. a. mit glänzender Technik. ♦Tibor Szatmári, der genialste Klaviervirtuose der jüngsten ungarischen Generation, ist ein feinfühlender, echter Künstler. Seine Domäne bildet das Gefühlvolle, das Tiefempfundene. Die junge Klavierkünstlerin ♦Grete v. Jákó gab auch einen selbständigen Konzertabend zugunsten der Nationalarmee und der erblindeten Krieger. Die treffliche Künstlerin erstarkte wieder in ihrem Spiel, dessen Plastik nunmehr die höchste Stufe erreicht. Sie spielte aus den Werken von Beethoven, Paganini, Liszt, Weber-Henselt und Corelli. Mit dem Vortrage der „Spieluhr" ihres Meisters, Emil Sauers, erzielte sie eine besondere Wirkung. Das Orgelspiel ♦Hans Hammerschlags bereitet uns immer herzliche Freude. Die Intelligenz, das feine Empfinden und die gründliche Stilkenntnis bürgen dafür, daß unser Kunstgenuß ein ungetrübter sei. An dem Konzerte wirkten die Opernsängerin ♦Marie Basilides und die Geigerin ♦Agnes Rozgonyi mit, die gleichfalls mit viel Applaus bedacht wurden. Als ♦Judith Bokor vor zwei Jahren ihre Vaterstadt Budapest verließ, war sie schon eine ausgezeichnete Meisterin ihres Instrumentes, des Violoncellos. Seitdem suchte sie die Metropolen des Auslands der Reihe nach auf und häufte Erfolg auf Erfolg. Als wir sie jetzt auf dem Podium der Landes-Musikakademie wiedersahen, konnten wir mit Befriedigung feststellen, daß ihre Triumphe sehr begründet waren, denn Judith Bokor gelangte während der zwei Jahre ihrer Abwesenheit in die Reihe der ersten Künstler ihres Instrumentes. Der Palestrina-Chor veranstaltete unter der Leitung ♦Gamaufs in der Redoute ein Karfreitagkonzert, bei welchem besonders die A-cappella-Chöre gut gelangen. Der holländische Pianist ♦Henry Wilhelmus und der ungarische Geiger ♦Eugen Plan veranstalteten im Kammermusiksaale der Akademie einen wohlgelungenen Sonatenabend. Der Liederabend des vorzüglichen jungen Baritons unseres Opernhauses ♦Oskar Kálmán war sehr gut besucht. Daß seine Stimme dem Klange einer Glocke ähnlich ist, daß seine Musikalität, sein Geschmack tadellos ist, hat er gelegentlich seines Auftretens auf der Opernbühne schon unzählige Male bewiesen. Jetzt erfuhren wir, daß seiner Kunst selbst jene subtilen, minutiösen Feinheiten nicht fehlen, welche zum richtigen Liedergesang so sehr erforderlich sind. Er erntete einen aufrichtigen, begeisterten Erfolg. ♦Eduard Erhard bereitete seinen Zuhörern auch mit seinem zweiten Konzerte einen großen Kunstgenuß; sein kultivierter Gesang und seine Vortragsweise erinnern uns an den Großmeister Heinemann. Das letzte diesjährige Konzert unserer Philharmoniker brachte unter der Leitung des ♦Generalmusikdirektors Kerner die in bunter Farbenpracht schillernde Sakuntala-Ouvertüre Goldmarks und das herrliche A-Moll-Klavierkonzert Griegs, dessen Klavierpart ♦Arnold Székely (an Stelle des erkrankten Weingarten) mit vornehmer Kunst interpretierte. Die mächtige „Fünfte" Tschaikowskys war die letzte Nummer des interessanten, genußreichen Programmes. — Was das schönste Meisterwerk der Natur, der menschliche Körper und die herrlichste Blüte der Menschenseele, die Musik an künstlerischen Möglichkeiten nur bietet, wird von den edlen Künstlern der Renaissance des Tanzes mit gierigem Eifer und ruhelosem Suchen revelliert. ♦Olga Szentpál, die im Vereine mit ihren Schülerinnen einen Dalcroze-Tanzabend veranstaltete, interpretiert mit der durchgeistigten und mystischen Schwärmerei der Priesterin eines antiken Kultes die in alten Musikstücken verborgenen reichen neuen Rhythmen. Die Künstlerin besitzt viel Invention und Ausdrucksfähigkeit; ihre Rhythmik und Bewegungswelt ist eine ganz persönliche. — In einer „Faust"-Vorstellung des Stadttheaters begrüßten wir drei Wiener Gastkünstler: ♦Michael Bohnen, ♦Richard Schubert und ♦Bella Alten. Bohnen ist in diesem Triumvirate zweifellos die stärkste Künstlerindividualität. Er ist ein vortrefflicher Sänger, aber vielleicht ein noch besserer Schauspieler. Der hünenhaft gebaute Künstler spielte die Rolle des Mephisto in einem weiten grauen Mantel, in einem grauen Kostüm. Sein Gesicht war auch grau gefärbt. Seine Gestaltung ist von erschütternder Wirkung. Originelle, individuelle und lauter neue, bisher noch nie gesehene Einfälle. Seine Stimme ist ein samtener, edler Bariton. Das Organ neigt mehr zum Tenor, als zum Baß. Es tönt heldenhaft, kann aber auch in weicher Süße erklingen. Das Organ Richard Schuberts ist angenehm, ja wertvoll. Sein Wissen kann mit der Fertigkeit Bohnens natürlich nicht verglichen werden. Auch bewegt er sich auf der Bühne ein wenig ungeschickt, was er berührt, wirft er um. In der Gartenszene rückte er eine Säule von ihrer Stelle. Bella Alten ist eine gut ausgebildete, sympathische Sängerin; sie macht alles fehlerlos, aber alles, was sie macht, ist ein wenig uninteressant. Die Chöre waren den Solisten nicht immer ebenbürtig.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

An der Wiener Staatsoper fand im abgelaufenen Monate die schon seit mehr als einem Jahre angesetzte und immer wieder aufgeschobene Uraufführung der Oper „Die Kohlhaymerin" von dem Wiener Dichterkomponisten Julius Bittner statt. Um es gleich vorweg zu nehmen: das interessante Werk fand trotz vieler Schönheiten und einer vorzüglichen Darstellung nur eine geteilte Aufnahme und brachte seinem Schöpfer nicht jenen stürmischen Erfolg, der ihm mit seinen früheren Opern, zumal mit seinem „Höllisch Gold" beschieden war. Dieser Umstand erklärt sich einerseits aus der grobfädigen, einer stärkeren psychologischen Vertiefung und aufbäumenden Dramatik entbehrenden Handlung, die sich Bittner, wie bei seinen früheren Werken, selbst erfunden hatte, andererseits aus der Unmöglichkeit, einen derartigen Text in genießbarer

Art musikalisch zu illustrieren. Auf Schritt und Tritt mußten Bittner diese angedeuteten Schwierigkeiten begegnen, und hier hat tatsächlich der Dichter dem Komponisten unbewußt entgegengearbeitet, anstatt vereint mit ihm die schöpferische Tat zu vollbringen.

Nun ins einzelne. Die Kohlhaymerin ist eine junge, schöne Witwe aus dem Wiener Vormärz, die in übertriebener Trauer um ihren früh verstorbenen innig geliebten Gatten trüben Sinnes dahinlebt, ohne sich um die lockenden Freuden des Daseins mehr zu kümmern. Um sie diesem unnatürlichen Zustande zu entreißen und wiederum in faltenloser Fröhlichkeit der Welt zurückzugeben, spricht bei ihr Nachbar von Pichler vor, der sie beredet, ein Sommermaskenfest zu besuchen, das er für die Wiener Gesellschaft in seinem Garten in dieser Nacht veranstaltet. Die Kohlhaymerin sagt nach einigem Zögern und mit einem furchtsamen Blick auf das Bild ihres toten Mannes zu, sehr gegen den Willen ihrer entsetzten Dienerschaft, die sich den plötzlichen, unheilverkündenden Gemütswandel ihrer Herrin nicht erklären kann. Der zweite Akt führt uns zunächst auf die verfängliche Redoute, wo sich die Kohlhaymerin von den schwülen Liebesworten eines in der Maske des Marchese di Salvatorre auftretenden Hochstaplers, namens Nowak, betören läßt. Dieser folgt ihr auch in die Wohnung, wird aber in dem Augenblicke, als er seine verwerflichen Pläne ausführen und die Kohlhaymerin berauben will, von der treuen Dienerschaft entlarvt, ergriffen und der Polizei, die in diesem Stücke überhaupt eine wichtige Rolle spielt, übergeben. Die Polizei liefert nämlich auch der Kohlhaymerin im letzten Akte den zweiten Gatten in der Person des Polizeikommissärs Dr. Hofbauer, in dessen Armen die Kohlhaymerin nach ihrem aufregenden Abenteuer glücklich und liebeselig landet. Wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, den Dichterkomponisten persönlich kennt, weiß, daß sich Bittner in seinem trotz Aktenstaubes von der Sonne poesievollen Schaffens begünsteten Dr. Hofbauer selbst konterfeit hat. Denn Bittner ist zwar kein Polizeikommissär, sondern richterlicher Beamter; aber auch er hat sich in der Amtsstube seine echte Künstlerschaft erhalten, die in ungebundener Freiheit nicht frischer und fröhlicher hätte gedeihen können. Und wer genauer zusieht, kann in der Oper sogar einzelne gut gelungene Details aus Bittners eigenem Leben erkennen.

Die Musik zur „Kohlhaymerin" trägt die Bittner eigentümliche Note, die schon in seinen früheren Opern vollkommen ausgeprägt ist, und an der er auch in diesem jüngsten Werke unabänderlich festhält. Sie zeigt vor allem die Marke eines kernigen Deutschtums oder, genauer ausgedrückt, des Deutschösterreichertums. So ist denn Bittner nicht nur der österreichischeste, sondern auch ein spezifisch deutscher Künstler, der sich unentwegt zu seinem großen deutschen Vaterlande bekennt, und dessen ehrlichem Deutschtum wir auch in seiner Kohlhaymerin wieder begegnen. Seine Musik ist nicht immer geschmeidig und biegsam, hingegen stets lebenswarm und durchdrungen von einer kraftvollen Musikalität. Seiner Phraseologie fehlt es oft an der letzten Feile und dem notwendigen Schliffe. Man merkt, daß sie der notgedrungene Ausdruck einer ureigenen Begabung ist, und als solche auch vom Zuhörer empfunden und gewertet werden muß. Seiner Musik entströmen nicht jene glitzernden und gleißenden Klangwellen, die jetzt als Charakteristikum modernen Opernschaffens so hoch im Werte stehen, sondern saftige, von der Quelle bodenständigen Volkstums gespeiste Melodien, die sich angenehm mitteilen und dem Ohre leicht einprägen. Dem Wiener Milieu entsprechend, überwiegt in Bittners „Kohlhaymerin" der Walzerrhythmus, in dessen Verwendung der „Rosenkavalier" vorbildlich gewesen sein mag. Die charakterisierende Stärke der Bittnerschen Musik tritt wiederholt in auffälliger Weise hervor. Bittner versteht es vortrefflich, mit einigen musikalischen Pinselstrichen das Bild seiner Bühnengestalten zu zeichnen, und den Höhepunkt bedeutet nach dieser Richtung das sinfonische Vorspiel zum dritten Akte, mit dem er in leuchtenden Farben ein packendes Gemälde des von ihm musikalisch besonders reich bedachten Polizeikommissärs Dr. Hofbauer vor uns entstehen läßt. Sonderbarerweise tritt seine Schöpferkraft, anfänglich etwas zurückgehalten, erst gegen Ende der Oper zu in volle Aktion und schwingt sich in dem breit angelegten, musikalisch tief empfundenen Schlußduett zwischen der Kohlhaymerin und Dr. Hofbauer zu wahrhaft poetischer Höhe auf.

Die Aufführung kann im großen und ganzen als vollendet bezeichnet werden. Sänger, Orchester und Regie boten ihr Möglichstes auf, um die Oper zum Gelingen zu bringen. Allen voran •Frl. Lotte Lehmann, eine gesanglich und darstellerisch vortreffliche Kohlhaymerin, welche den Intentionen des Dichterkomponisten vollauf gerecht wurde. Das prächtig klingende Orchester der Staatsoper stand unter der straffen Leitung des jugendlichen •Kapellmeister Alwin, des Gatten der bekannten Sängerin Elisabeth Schumann; die stilvollen und sehenswerten Dekorationen zur „Kohlhaymerin" stammten von •Prof. Alfred Roller.

Der abgelaufene Monat bescherte uns auch noch die deutsche Uraufführung der einaktigen Oper „Dopo" (Nachher) des in Wien ansässigen italienischen Komponisten und Dirigenten Edoardo Granelli. Die Oper, die an Blutrünstigkeit und greller Theatralik nichts zu wünschen übrig läßt, bringt nur zwei Personen auf die Bühne: die ehebrecherische Gattin und den von ihr vollständig beherrschten Geliebten. Um ihren verhaßten Gatten von diesem aus dem Wege räumen zu lassen, lockt sie ihren eigenen Mann zu einem Stelldichein, das sie mit dem Geliebten verabredet, und drückt diesem den Dolch in die Hand, durch den ihr überraschter Gatte den Tod findet. Diese Mordszene spielt sich vor der eigentlichen Bühnenhandlung ab, während diese das eigentliche „Nachher" bringt. Hier erfährt der ahnungslose Totschläger von dem teuflischen Plan seiner Geliebten und stürzt sich in Verzweiflung vom Fenster auf die Straße.

Die Musik zu diesem Einakter segelt zu großem Teile im gewohnten Fahrwasser der veristischen Oper. Sie ist leidenschaftsdurchwühlt, pathetisch und überbietet sich an dynamischen Kraftäußerungen. Stürmischer Elan ist dem passionierten Maestro, der sein Werk persönlich dirigierte, ebensowenig abzusprechen wie eine sichere Technik und ein angeborenes Talent zur aufrüttelnden Untermalung der in Mord und Selbstmord gipfelnden szenischen Vorgänge. In Granelli steckt jedenfalls eine starke Theaternatur, die es versteht, sich ihr Publikum untertan zu machen. Die beiden dankbaren Rollen wurden von Kammersängerin •Elsa Bland und dem Baritonisten •Felix Fleischer-Janczak mit italienischer Glut gesungen und gespielt. Die Erstaufführung, die im Bürgertheater stattfand, war eine der jetzt in Wien zur Neueinführung gelangten „Nachtvorstellungen", die erst nach Schluß der regulären Aufführungen stattfinden.

Nach diesem Ausfluge auf das Gebiet der Oper kehren wir uns wieder dem Wiener Konzertleben zu, das im abgelaufenen Monate namentlich durch einige Novitäten Wiener Komponisten Interesse gewann. In einem außerordentlichen Konzerte des Philharmonischen Chores gelangte zunächst das „Hohe Lied" von Ernst Kanitz für Soli, Chor und großes Orchester zur Uraufführung. Ernst Kanitz, geboren 1894, entstammt der Schule Schrekers und schrieb bisher eine Reihe gediegener Lieder sowie eine bereits mehrfach aufgeführte

„Lustige Ouvertüre" für großes Orchester. Seinem „Hohen Liede", das er seinem Lehrer Schreker widmete, liegt der bekannte, in glutvollen Dithyramben schwelgende Preisgesang auf die allerlösende und allbeseeligende Göttin Liebe von Christian Morgenstern zugrunde. Daß Kanitz den hymnenartigen Charakter der Morgensternschen Dichtung richtig erfaßt und, womöglich noch gesteigert, in seiner Musik zum Ausdruck gebracht hat, ist ein Verdienst, das dem hochstrebenden Komponisten auch nicht durch ein gelegentliches Heißlaufen seiner Erfindergabe und Stocken der thematischen Gestaltung geschmälert werden soll. Es ist ferner erfreulich, daß seine Schöpfung nicht, wie leicht anzunehmen wäre, einen bloßen technischen Abklatsch der stilistischen Eigenart Franz Schrekers bedeutet, wie er in den Werken seiner meisten Schüler zum Überdruß wiederkehrt, sondern daß sich hier bereits eine persönliche Note geltend macht, die zu weiteren Hoffnungen berechtigt. Eine vornehme Musikalität, gepaart mit fundiertem technischen Können, löst aus dem klangvoll instrumentierten Werke einen starken Eindruck, der sich in stürmischem Beifall äußerte. Das „Hohe Lied" fand in dem von der Musikwelt schon vielfach gewürdigten jugendlichen Dirigenten ♦Georg Széll einen Interpreten von hinreißendem Führertalent und eindringlichster Zeichengebung, wie sich ihn Ernst Kanitz für die Wiedergabe seines umfangreichen Werkes kaum besser wünschen konnte.

Einen warmen Anklang fand auch ein reichhaltiges Novitätenkonzert, das der in der Wiener Öffentlichkeit hinlänglich bekannte Grädener Schüler ♦S. Braslavsky mit Werken eigener Komposition veranstaltete und selbst entschlossen dirigierte. Man könnte Braslavsky als musikalischen Antipoden des etwa gleichaltrigen Kanitz bezeichnen, und dieser Vergleich ist auch charakteristisch für zwei aus entgegengesetzten Wiener Schulen hervorgegangene begabte Schöpfernaturen: Braslavsky kommt es vor allem auf eine korrekte Plastik seiner nicht immer himmelstürmenden Gedanken an, während Kanitz seine ergiebig fließenden Einfälle wie mit einer schillernden, schmelzartigen Glasur überzieht, die zu nivellierender Gleichmäßigkeit und in letzter Konsequenz zu verwischender Einförmigkeit führt. Von S. Braslavsky hörten wir zwei Sätze einer Sinfonie Nr. 1, C-Moll, eine Ouvertüre sowie mehrere Psalmen für Chor Orchester, Soli und Orgel, die durch das ausgeprägte religiöse Empfinden des Komponisten ihre tiefe Weihe empfingen. Unter seiner Führung bewährte sich auch das aus Amateuren zusammengesetzte Hakoah-Orchester, das sich seiner schwierigen Aufgabe mit Geschick, Treffsicherheit und begeisterter Hingabe erledigte.

Eine gewählte Lyrik lernte man anläßlich eines Kompositionsabendes des dem geistlichen Stande angehörenden Dr. A. M. Klafsky kennen. Seine Begabung, die sich am liebsten an Dichtungen von Eichendorff, Schaukal, Fontane erwärmt, neigt zu träumerischen, verhaltenen Ergüssen, aus denen ein fein empfindendes, in Gott ergebenes und namentlich für zarte Naturstimmungen empfängliches, adeliges Gemüt spricht. Keine wild zuckenden Stichflammen, sondern ein stilles Glühen und gleichmäßige Wärme machten uns diese Lieder und Duette sympathisch, die von der vornehmen Gesangskultur der ♦Frau Emilie Rutschka und des Opernsängers ♦Arthur Preuß belebt wurden. Moderner, wenn auch nicht den Exzentrizitäten des Neutönertums verfallen, gibt sich die lyrische Muse des Wiener Komponisten Eduard Chiari, dessen noch entwicklungsfähiges Talent zeitgenössische Dichter wie Hugo Salus, Max Hartwich, Stephan Milow mit einem feinen Sinn für Stimmungsgehalt und Charakteristik in den Bann seiner Musik zieht.

Zur Klaviermusik übergehend, registrieren wir zunächst die musikalische Feier zum 60. Geburtstage des Klavierpädagogen Prof. Richard Robert, der nicht nur im Laufe eines fruchtbaren erzieherischen Wirkens eine vortreffliche Pianistengeneration herangezogen hat, sondern auch durch seine kritische Feder, als fürsorglicher Berater in allen künstlerischen Fragen, als langjähriges Vorstandsmitglied und jetziger Präsident des Wiener Tonkünstlervereines, eine segensreiche und dem Wiener Musikleben förderliche Tätigkeit entfaltet hat. Ihm zu Ehren hatten sich einige hervorragende Künstler, die ehemals seine Schüler waren, zu einem Festkonzert zusammengefunden, dessen durchschlagendes Gelingen gleichzeitig auch einen Beweis für die Vorzüglichkeit der pädagogischen Methode Prof. Richard Roberts bot. Vor allem die Pianistin ♦Wera Schapira, welche das Klavierkonzert von Tschaikowsky mit einer berauschenden Virtuosität anging und mit der kraftvollen Wiedergabe desselben einen mächtigen Eindruck hinterließ. ♦Rudolf Serkin, einer der Jüngsten aus der Schule Roberts, bekundete schwungvolles Temperament und technische Präzision in dem Schumannschen Klavierkonzerte und verband sich dann mit ♦Georg Széll, dem Dirigenten des begleitenden Orchesters, zum Vortrage der D-Dur-Sonate für zwei Klaviere von Mozart, deren blühenden Inhalt die beiden jungen Künstler in reifer Meisterschaft und in richtiger Einstellung auf den abgeklärten, heute so häufig mißverstandenen Mozartschen Klavierstil erstehen ließen.

Von weiteren konzertierenden Pianisten stand ♦Theodor Szantó mit einem Liszt-Abende in dem vollen großen Konzerthaussaale obenan. Man hatte einen mit dem rauschenden Glanze des Virtuosentumes blendenden Liszt-Interpreten erwartet und war daher um so mehr über die abweichende Art überrascht, mit der Szantó seinen Liszt spielte. Szantós Auffassung deckt sich nicht mit aufbegehrendem Trotze und sieghaftem Heldentume, sondern er sucht seinen Zuhörer von innen heraus, mit einer verhaltenen Glut, die sich unter der Oberfläche einer klassischen Ruhe birgt, zu packen und zu treffen. Sein Gegenstück ist der Pianist ♦Paul de Conne, ehemals Mitglied des Lehrkörpers unserer Staatsakademie, die er seinerzeit wegen seiner antideutschen Gesinnung verlassen mußte. Die rücksichtslose, keine Ruhepausen oder Differenzierung gestattende Kraftverschwendung, mit der sich dieser Rubinstein-Epigone auf die Tasten stürzt, wirkt direkt abstoßend. Noch nie haben wir duftige Gebilde wie Schuberts B-Dur-Scherzo oder Mozarts Pastorale varié, B-Dur, in solcher polternder Vergröberung vernommen, welche auch nicht in einem Takte den in ihnen liegenden spielerischen Zauber erfaßte und spiegelte. In weitem Abstande von diesem Musizieren, vor dem ein gütiges Geschick das Wiener Musikleben bewahren möge, steht der in Wien ansässige griechische Klaviervirtuose ♦Angelo Kessissoglu, von dessen erfreulichen Leistungen schon wiederholt die Rede war und die er kürzlich wieder mit einem modernen Klavierabend vollauf bekräftigen konnte.

Rundschau

OPER

CHEMNITZ Der Sonnenstürmer. Dramatisches Bühnenoratorium von Hans Stieber. Uraufführung im Chemnitzer Neuen Stadttheater am 29. April.

* * *

Dieses neue Musikdrama empfiehlt sich zunächst durch sein von dramatischem Leben erfülltes Textbuch, das so knapp (Dauer des Werkes 1½ Stunde!), ethisch und dichterisch so bedeutsam und gedanklich so tief und anregend ist, daß man zweifeln kann, ob man dem Dichter oder dem Komponisten Hans Stieber die Palme reichen soll. Der Dichterkomponist hat nämlich der Brudermordtragödie von Kain und Abel eine ganz neue Seite abgewonnen. Nicht dadurch, daß er, wie z. B. Borngräber in seinen „Ersten Menschen", den vielbehandelten Stoff durch schwüle Erotik interessant zu machen suchte, sondern durch eine originelle Verbindung der altbiblischen Sage mit dem Prometheusmythus. Auf einsamer Felsenhöhe, hoch über den „Anderen", den noch kriechenden Halbmenschen, leben die ersten Ganzmenschen Adam, Eva, Abel und Kain. Adam und Abel sind wahre Lichtmenschen, durchglüht von Sehnsucht nach Sonne und Licht, leidend unter Nacht und Finsternis. Eva dagegen zieht es mehr ins Tal zu den „Anderen", die zu beherrschen Kains Freude ist. Abel möchte auch die Mutter zu sich emporziehen, und um ihre Liebe zu gewinnen, von der er fühlt, daß sie mehr Kain gehört, möchte er ihr die Sonne, das Symbol ewiger Jugend, in den Schoß legen. Endlich gelingt es dem unbändigen Riesen, ihr die Sonne in Gestalt blitzgezeugten Holzfeuers zu bringen. Da erst geht Eva die dämonische Größe und Liebe des Sohnes auf; nun verlangt es sie nicht mehr hinab zu den „Anderen", sondern zu Abels lichten Höhen. Kain aber, eifersüchtig auf des Bruders Sieg und zugleich erschreckt durch eine Sonnenfinsternis, die er mit Abels Tat in ursächlichen Zusammenhang bringt, tötet den Bruder. Mit dem Fluch der Mutter beladen geht er ins Tal; Abels Prometheustat aber leuchtet in seinem Feuer weiter, das nun der Menschen Nächte erhellen und ihm Unsterblichkeit verleihen wird.

Diese Dichtung, deren Symbolik ebenso einfach wie klar ist (Kampf der Mächte der Finsternis gegen die Bringer des Lichtes), wird durch eine Musik gestützt, die nach Wagners Vorbild das Wort durch klare Tonsymbole ergänzt. Sie verbindet gute Deklamation mit edler Melodik, die dem Sänger wirklich etwas zu singen gibt. Der Komponist verschmäht nicht, aus ihrem Flusse geschlossene Stellen von rein musikalischer Schönheit herauswachsen zu lassen wie Adams Morgensonnenlied, Kains Lied vom Sterben, Abels Tanz ums Feuer, Evas Sonnensegen und der Ausklang. Die Chemnitzer Uraufführung stellte die dichterischen und musikalischen Qualitäten des Dramas in wirkungsvollste Beleuchtung. Die Darsteller: ◆Hermann Schorr (Adam), ◆Marie Schulz-Dornburg (Eva), ◆Albert Herrmanns (Abel) und ◆Paul Stieber-Walter (Kain) lösten ihre Aufgaben als Schauspieler und Sänger restlos. Um die musikalische Einübung hatte sich ◆Generalmusikdirektor Malata, vom Komponisten tätig unterstützt, verdient gemacht. ◆Oberspielleiter Diener sorgte nicht nur für wirksame Bühnenbilder, sondern auch für Aufhellung der Symbole, indem er die wichtigen musikalischen Motive mit richtigem Gefühl in Handlungsmotive umsetzte. Die Neuheit hatte einen ungeahnten und beispiellosen Erfolg: Hans Stieber wurde mindestens zwanzigmal an die Rampe gerufen, und das Stück hält sich trotz (oder wegen?) seiner Kürze auf dem Spielplan.

Prof. Eugen Püschel

DARMSTADT Eugen d'Albert „Scirocco". Uraufführung am Hess. Landestheater Darmstadt am 16. Mai 1921. Man kann nicht gerade behaupten, daß d'Albert mit seinem neuen Werk, das am Hessischen Landestheater seine Uraufführung erlebte, seinen Ruf als Komponist gefördert hat; im Gegenteil, der Stillstand, wenn nicht Rückgang seiner Künstlerschaft zeigt sich mit jedem Werke deutlicher. Den Publikumsinstinkten zuliebe opfert er alles dem Effekt, der Sensation und Pose, und was für die Kunst dabei übrig bleibt, ist bitter wenig. Aber trotzdem er um die Gunst der breiten Masse buhlt und ihr zu gefallen sucht, ist seinen Werken fast ausnahmslos doch nur eine kurze Lebensdauer beschieden. Sein brutaler Realismus, die Entfesselung erotischer Leidenschaften, die bühnenwirksame, im übrigen aber recht anfechtbare Dramatik und die homophone, oft triviale Art seines musikalischen Stils, der seit Tiefland fast unverändert (höchstens mit größerer Routine) derselbe geblieben ist, alles das findet sich in gesteigertem Grade bei seinem Scirocco wieder. Was d'Albert an neuem hier bietet, muß ungeheuer gering genannt werden.

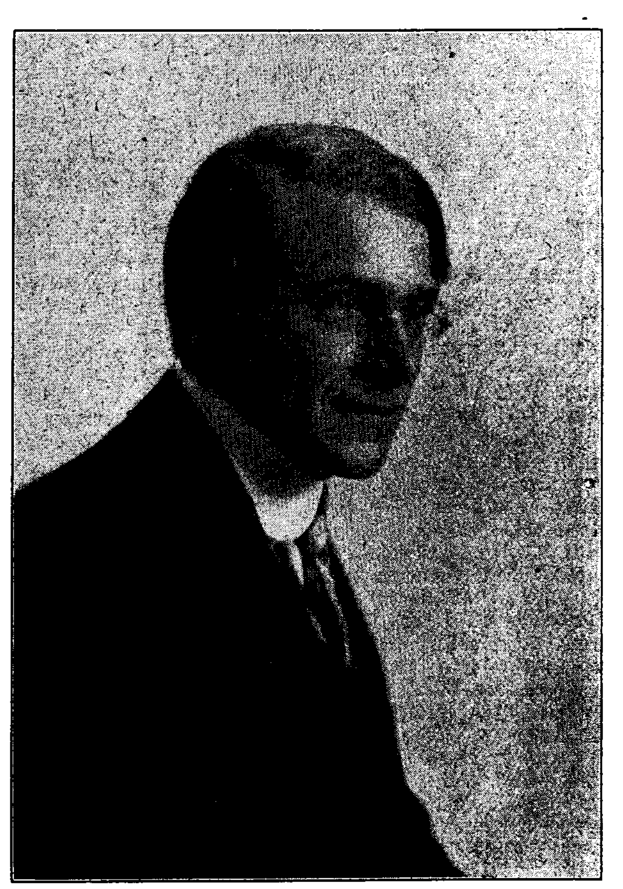
Im Mittelpunkt der in der Fremdenlegion spielenden Handlung steht der Weibsteufel Rouquine, eine von roher Sinnlichkeit besessene Kokotte, der es tagtäglich, gleich einer bösen Spinne, nach neuen Opfern gelüstet, die sich in ihr verderbenbringendes Netz verfangen, bis sie endlich selbst vom Schicksal erreicht und erwürgt wird. Daneben laufen zwei schmachtende Liebesgeschichten einher, die mit dem Erlösungsmotiv liebäugeln, indes mehr um des rein äußeren Kontrastes willen da zu sein scheinen, da von einer wirklich seelischen Vertiefung und Verinnerlichung bei dieser Oberflächenkunst keine Rede sein kann. — Das musikalische Gerüst bietet, wie gesagt, dasselbe Bild wie in seinen früheren Opern. In der Wahl der einzelnen Gedanken verfährt d'Albert unbekümmert und unbedenklich. Auf Eigenheit und Reichtum der Einfälle legt er kein besonderes Gewicht. Ein paar Motive genügen seinen Zwecken. In endloser Wiederholung werden diese buchstäblich zu Tode geritten, damit so auch der Unbegabteste, entzückt über sein Können, sie nach Hause zu tragen vermag. Ein Verarbeiten und Abwandeln der Themen suchen wir vergeblich, es ist lediglich ihre äußere Auseinanderreihung, deren chromatische Stufenfolge das einzige Mittel seiner Steigerung ist. Die Partitur offenbart den erfahrenen Theatermann, der mit allen Geheimnissen vertraut ist. Nie klingt sie schlecht, nie aber auch eigen, immer flüssig, raffiniert, wenn's gilt auch derb und lärmend; Langweile bleibt ausgeschlossen. Die musikalische Gestaltung ◆Mich. Ballings ließ alle Lichter glänzen und alle buntschillernden Farben leuchten. Überhaupt waltete während der Aufführung ein günstiger Stern. Die Regieführung lag bei ◆G. Hartung, dem Intendanten, in bester Hand, und wenn auch gelegentliche Fehler und Mängel (stimmlich wie szenisch) sich einstellten, so konnten sie doch den Gesamteindruck einer wohlgelungenen Leistung nicht beeinträchtigen.

Jos. M. H. Lossen

HANNOVER „Prinzessin Girnara". Weltspiel und Legende von Jakob Wassermann, Musik von Egon Wellesz. Uraufführung am Städtischen Opernhause zu Hannover.

Prinz Siho, von Ehrgeiz und Eigensucht aufgestachelt, begibt sich an den Hof des Königs, um sich die Prinzessin Girnara und damit den Thron zu gewinnen. Girnara, auf der der Fluch eines väterlichen Verbrechens lastet (der König hat vor ihrer Geburt zehntausend Kinder abschlachten lassen), ist von abschrecken-

der Häßlichkeit, mit einem Totenkopf und getigerter Haut, lebt in strengster Abgeschlossenheit im oberen Gewölbe des Königsschlosses, gefoltert von unendlichen Qualen und unstillbarer Sehnsucht nach Erlösung, symbolisch durch drei Dämonen gezeichnet. Durch den indischen Gott Buddha, der im ersten Aufzuge als suchender Pilger, im zweiten als siegreich Vollendeter auftritt, wird die seelische Wandlung des sich suchenden Liebespaares, sein Durchringen zu Demut und Selbstverleugnung angeregt und siegreich durchgeführt, zugleich wird damit die Prinzessin vom Fluche der abschreckenden Häßlichkeit befreit und sie ersteht plötzlich in strahlender Schönheit. Völlig neu ist der eigenartige Aufbau der Handlung; deren beide aufeinander folgenden Teile spielen nämlich zu gleicher Zeit. Der Schluß des „Weltspieles" mit dem Aufbruch Sihos in das Gewölbe der Prinzessin schließt sich unmittelbar an das Ende der Legende an, worauf die Vereinigung des Paares erfolgt. Dies in kurzen Zügen der Inhalt, dem ein an sich schönes Erlösungsmotiv zugrunde liegt: die Handelnden, oder vielmehr nicht Handelnden, sondern nur ihre Seelenstimmungen schildernden Personen sind aber blutleere Schemen, ihre Nöte und Beschwerden sind künstlich geschaffen, von tragischer Schuld, die gesühnt werden muß, keine Spur, so daß das Schicksal des Liebespaares dem Hörer völlig gleichgültig bleibt. „Tristan und Isolde" sowie Pfitzners „Der arme Heinrich" sind doch auch reine Seelengemälde, und doch wie anders packt einen das Schicksal der Helden, wie unendlich hoch hebt sich der Inhalt dieser Werke über die Alltäglichkeit. In der Wassermanschen Dichtung spürt man von dieser Macht wenig oder gar nichts; kleinliche Nöte, die angesichts der furchtbaren Gegenwartsnot des deutschen Volkes doppelt kleinlich wirken



Egon Wellesz, ein Schüler Schönbergs, womit seine Stellung zur modernen Musik ja schon angedeutet ist, ist gewiß ein ernststrebender, eigene Bahnen im Auge haltender Musiker. Wie weit aber dieser moderne Zug des Expressionismus sich in klangliche Unmöglichkeiten verliert, dafür bietet seine Musik mehr als ein Beispiel. Als abschreckendstes nenne ich nur die Schlußszene, wo ein ganzes Trompeterkorps auf der Bühne sich mit dem Orchester in einen Wettstreit unglaublichster Kakophonien einläßt. Ebenso ohrenquälend ist die Orchestermalerei bei der Erscheinung des Götzenbildes im zweiten Aufzug; die sekundenartig übereinanderliegenden schrillen Harmonien! Freilich gibt es auch Erholungspausen für ein auf solche „Schönheiten" noch nicht eingestelltes unverdorbenes Ohr, wozu in erster Linie die trostreichen, Erlösung verheißenden Worte Buddhas zu rechnen wären, zu denen das das ganze Werk durchziehende, am Schlusse in majestätischem Jubel erklingende Erlösungsmotiv antönt. — Daß Wellesz sich ferner auf effektvolle Schlußsteigerungen versteht, zeigen die Steigerungen der Schlußszenen beider Teile, die ganz im Stile der von Wagner bekämpften Finalschlüsse der „großen Oper" gehalten sind. Die Aufnahme des Werkes war eine freundlich-zustimmende, der lebhafte Beifall galt aber wohl in erster Linie der Aufführung als solcher, die wahrhaft glänzend verlief. Für die Hauptrollen hat unsere Oper eine ganze Anzahl hervorragender Vertreter: ♦Luise Schmidt (Prinzessin), ♦Laurenz Hofer (Prinz), ♦Willy Wissiak (Buddha), ♦Wilhelm Rabot (Magier), ♦Jessika Köttrik (Dienerin) sowie die Herren ♦Brandt, ♦Patsche, ♦Wiesendanger, ♦Paul, ♦Kronen in verschiedenen Nebenrollen. Fast noch mehr Lob verdient die ebenso prunkvoll-schöne, wie stilechte Ausstattung an Szenerie und Kostümen, die die Pracht eines indischen Fürstenhofes in überwältigender Schönheit vor uns erstehen ließ.

Die Leitung des musikalisch unglaublich schwierigen Werkes führte ♦Kapellmeister R. Lert mit überlegener Sicherheit, Szene und Ausstattung waren vom ♦Spielleiter Hofmüller bzw. ♦Franz Weih eingerichtet. Wenn nun auch das Werk als solches eine Niete bedeutet, so ist doch das Streben unserer Opernbühne, einmal eine Uraufführung eines Werkes der neuesten Richtung zu bieten, hoch anzuerkennen. Ob sich aber die gewaltig hohen Kosten der Ausstattung sowie die an die Einstudierung verwandte außerordentliche Mühe lohnen wird, ist eine andere Frage. L. Wuthmann

Zur Uraufführung in Frankfurt a. M.

Es ist wahrlich kein leichtes Unterfangen, dies (vielleicht ein wenig zu literarische) Textbuch zu vertonen. Egon Wellesz ist es gelungen, dem Dichter gleichwertig zu schaffen. Die Musik paßt sich der tiefbeseelten Dichtung trefflich an. Wellesz ist Schönberg-Schüler. Aber weit davon entfernt, den Lehrer nachahmen zu wollen, schafft er eine Partitur, die in ihrer stark melodiösen Struktur viel mehr an Schreker gemahnt. Ich denke da besonders an die schwungvollen Geigenthemen bei der Erscheinung Buddhas. Überhaupt ist dieser Moment, der ja schon rein dramaturgisch den Höhepunkt darstellt, grandios gestaltet. Ein ungeheures Crescendo, das sich über 75 Takte machtvoll erstreckt, bringt eine packende Steigerung, der das $^7/_4$-Motiv Buddhas (als Pilger) eine schimmernde Krone aufsetzt. Ebenso machtvoll, von erschütternder Wirkung ist der pompöse Schluß der Oper; das markante Buddha-Thema von allen Bläsern im Orchester und den acht Trompeten der Bühnenmusik im stärksten Fortissimo jubelnd geschmettert, von schwirrend-glitzernden Tremoli der Streicher feurig umgleißt. Im wesentlichen ist der Charakter der Musik —

wie aus den angeführten Stellen hervorgeht — illustrativer Natur. Dadurch nähert sich der Stil des Werkes oft dem Verismus und Naturalismus der Tonschöpfungen eines Puccini, denen auch die melodische Struktur der Welleszschen Oper häufig nicht unverwandt ist. Als Beispiele hierzu möchte ich die brütende, unheilkündende Orchestereinleitung des zweiten Aktes und das gesangvolle Thema der Verwandlung Girnaras anführen. Die Mittel des modernen Orchesters weiß Wellesz meisterhaft anzuwenden, und seine Partitur mischt die Klänge zu Farben von berauschender Schönheit, grauenvollem Schmerz, peinigender Dämonie, erhabener Innigkeit, sinnlichem Taumel und seligster Verklärtheit.

Zusammenfassend sei gesagt, daß die neue Oper eine schätzenswerte Bereicherung der Opernliteratur sowohl in textlicher als auch in musikalischer Hinsicht darstellt. Die Wiener Universal-Edition, die den Verlag des Werkes übernommen hat, und das Frankfurter Opernhaus, daß die toten Buchstaben und leblosen Notenköpfe zu szenischem und tönendem Leben erweckte, dürfen mit Stolz auf die geleistete Arbeit zurückblicken.

•Dr. Ernst Lert gab der Dichtung als Regisseur einen hehren Rahmen und brachte eine Aufführung zustande, die des Werkes und des Frankfurter Opernhauses würdig war. Mit sensitiver Einfühlsamkeit in den Stimmungswert des Textes verbindet Lert nicht nur das erschöpfende Können des Musikers, sondern auch das des praktischen Theatermannes. Daher seine prunkvollen, belebten Massenszenen, die ihm in ihrer Bildhaftigkeit so leicht keiner nachmacht. Leider gelang — als Ausnahme der sonst tadellosen Inszenierung — die von den Autoren zu weit ausgesponnene Dämonenszene nicht packend genug; hier fühlte man das „Theater". Eine wundersam versinnlichte, tiefbeseelte Girnara war •Else Gentner-Fischer. •Adolf Jäger blieb als Prinz Siho reichlich konventionell; allerdings kommt dies Manko zum Teil auf das Konto Wassermanns. •Richard Breitenfeld als Magier versagte wieder vollständig; ihm fehlte sowohl darstellerisch als auch gesanglich das Teuflischbezwingende, das diese Figur aus der Menge der Gäste hervorhebt. Mit großer Wärme und edler Gestik sang •Adolf Permann den Buddha. Am Pult saß •Eugen Szenkár und schwelgte mit dem hervorragend spielenden Orchester in den glühenden Farben der Partitur. Dank der Vorliebe moderner Autoren für indische Stoffe konnte Ludwig Sievert seine Bühnenbilder aus vorhandenem Material zusammenstellen. Dennoch sollte man endlich einmal einen anderen Horizont als Abschluß für offene Dekorationen anschaffen.

Der Abend gestaltete sich zu einem großen Erfolg für die Autoren und alle Mitwirkenden, die (außer Dr. Lert, der lebhaft gerufen wurde) wohl an die zwanzigmal an der Rampe erschienen. W. W. Göttig

WEIMAR Goethegesellschaft. Deutsche Uraufführung von Othmar Schoecks Musik zu Goethes „Erwin und Elmire".

Es war ein unglücklicher Gedanke, bei der Versammlung der Goethegesellschaft in Weimar auf des Olympiers vollständig wertloses Schauspielchen „Erwin und Elmire" zurückzugreifen. Auch die landläufig schöne Musik des Schweizers Othmar Schoeck, die 1916 in Zürich zur Uraufführung kam, gibt dieser minderwertigen Gelegenheitsdichtung in des Sinnes übelster Bedeutung keinen Rahmen, der das Ganze in glänzenderes Licht heben könnte. Man versteht überhaupt nicht, wie ein ernster Komponist zu einem solchen Text sich hingezogen fühlen kann. Schoeck ist zudem kein Dramatiker, sondern reiner Lyriker in alles anderem als fortschrittlichem Geist. In der Stilart der Mozartschen Werke komponiert er einzelne Nummern mit recht unterschiedlichem Gelingen und schiebt sie in den Text ein, indem er süßlicher Trivialität nicht aus dem Wege geht. Am besten steht dieser gut klingenden und fein gemachten Musik die kammermusikalische Fassung zu Gesicht; leider entbehrt sie der schöpferischen Kraft.

Die Aufführung war von •Ernst Latzko tadellos vorbereitet; das Orchester hätte intimer und gedämpfter klingen können. Die Inszenierung ließ an Kitschigkeit nichts zu wünschen übrig. Gesanglich wurde von •Anne-Lise v. Normann (Olympia), •Priska Aich (Elmire), •Hans Bergmann (Bernardo) und •Benno Haberl (Erwin) Tüchtiges geleistet. Auch das Gesamtspiel unter der Leitung von •Eugen Wilhelmi war zufriedenstellend, nur •Haberl wußte mit seiner trostlosen Rolle nichts anzufangen. Dr. Otto Reuter

KONZERT

GRÜNBERG I. SCHLES. Als Abschluß des diesjährigen Musikwinters, in dem die Konzertvereinigung „Suckelbund" unter ihrem Dirigenten Armin Haag einheitliche Beethoven-, Brahms-, Haydn- und Volks-Konzerte veranstaltete, fand ein April-Konzert ausschließlich mit Werken von •Armin Haag statt, das alle Erwartungen übertraf. Haag, ehemals Mottl-Schüler, zeigte sich erneut gleich gewandt als Kammermusiker, Komponist und Dirigent. Neben einer älteren, neuromantisch gearbeiteten Romanze für Violine und Klavier, von unserer heimischen Künstlerin Frau •Bettina Babrowski mit edler Einführung gespielt, einem köstlichen, halb ungarisch, halb mozartisch gehaltenen Streichquartett, dem unsere bewährten Herren •Milde, •Wolf, •Richter und •Trauschke vortreffliche Ausdeutung liehen, vier modern empfundenen, oft in recht kühnen Modulationen gehenden, von •Edith Wutzer-Berlin feinfühlig gesungenen Sopran- und vier gleichfalls sehr schönen Tenorliedern, die •Paul Bauer-Berlin wirkungsvoll wiedergab, gelangten sechs Stücke mit Orchester (der verstärkten Stadtkapelle) unter Haags Stab aus seiner komischen Spieloper: „Die gepanzerte Braut" (Dichtung von Werneck-Brüggemann in Kassel) zur Uraufführung. Die Ouvertüre und das Vorspiel zu III sind mit einfachen Orchestermitteln (Biedermeier-oper!) geschickt instrumentiert. Die fast ganz auf Heiter gestellte, scharf rhythmisierende Ouvertüre streift vereinzelt zwar hart an die Grenze der (besseren) Operette, söhnt aber durch großzügige Schlußsteigerung aus. Die drei Lieder: das ungarisch anmutende „Reuelied" mit dem Solocello, das entzückende „Morgenständchen" mit seinen Naturstimmen (Kuckuck, Nachtigall, Goldhähnchen, Grillen, Fröschequaken), das ganz romantisch gefärbte ernste „Abendlied" mit dem originellen Nachtigallenschlag der Soloflöte sowie das große, dramatisch packende „Liebesduett" aus III lösten einen Sturm der Begeisterung aus, wie man ihn in Gr. selten erlebt hat. So darf man denn dem Schaffen Haags wohl eine gute Zukunft voraussagen. Insbesondere seine Oper, mit der die Verfasser die „Erneuerung der deutschen komischen Spieloper" anstreben, dürfte ihren Weg nehmen und mit ihrem melodiösen Gehalt — auch wenn ihr Ziel nicht das hohe Ideal des dramatischen Gesamtkunstwerkes ist — an einer entscheidenden Wende im modernen Opernschaffen (Rückkehr zum deutschen Singspiel) mithelfen. Wie wir hören, hat das Landestheater in Coburg das Werk vor kurzem zur Uraufführung im Oktober und weiteren Aufführungen für die Dauer eines Jahres angenommen. Dr. Martin Klose

MEININGEN Das Sängerfest in Meiningen. In den Pfingsttagen beging der Männergesangverein •„Thalia-Meiningen" sein 70jähriges Bestehen mit einem dreitägigen Sängerfest. Zwei Festkonzerte am Sonnabend und Sonntag bildeten würdige Auftakte zu dem Gesangwettstreit am Montag. Die Solisten der Festkonzerte, •Lina Baak-Hamburg (Allmacht von Schubert und Ozean, du Ungeheuer von

Weber) und •Musikdirektor Wollong-Rudolstadt (I. Sinfonie für Orgel und Orchester von Guilmant) — unterstützt von der Reichswehr-Kapelle Meiningens — boten abgeklärte Leistungen. Treffliche Chorschulung offenbarten die Darbietungen des •Bachvereins-Meiningen (Einzug der Gäste auf der Wartburg von Wagner) und des festgebenden Vereins (Festhymnus für Sopransolo, Männerchor und Orchester von Lorenz), geleitet von ihrem Dirigenten •Musikdirektor Karl Paulke, dessen außerordentlichen Mühewaltungen um die Pflege des Chorgesangs im Meininger Lande der Vorsitzende der „Thalia" am Schlusse des letzten Festkonzertes ehrend gedachte. Ein Ehrendirigentenstab galt als Symbol aufrichtigster Dankbarkeit gegen den hochverdienten, rastlos schaffenden Musikdirektor Paulke. — Am Wettsingen beteiligten sich 48 Vereine, die von nah und fern herbeigeeilt waren, um die teilweise kostbaren Preise (Pokale und Plaketten) zu erringen. Mancher Dirigent hatte die Leistungsfähigkeit seines Chores überschätzt und diesem Aufgaben gestellt, deren technische Schwierigkeiten eine über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehende musikalische Reife erforderten. Verstöße gegen den Rhythmus waren keine Seltenheit. Auch die sprachliche Schulung erwies sich häufig als ungenügend. Trotz alledem zeigte sich ein erfreuliches Streben, den Männergesang aus dem Schmutz unserer Chorliteratur edleren Zielen zuzuführen. Namen wie Bruch, Othegraven, Hegar (letzterer mit sechs Chören 8 mal!) bezeugen diese Tatsache. Das Volkslied aber, dessen besondere Pflege mit der Veranstaltung verbunden sein sollte, war arg vernachlässigt. Den Ehrenpreis (Pokal des ehemaligen Herzogs von Meiningen) erhielt der •„Liederkranz-Lauscha". Mit weiteren Preisen wurden u. a. ausgezeichnet: •„Teutonia-Bremen", •„Arion-Weimar", •„M.-G.-V. Steinach", •„Harmonie-Stützerbach", •„M.-G.-V. Schweinfurt", •„Schubert-Bund-Erfurt", •„Männerquartett-Fulda". Als Preisrichter waren tätig: •Prof. Dr. Max Seiffert-Berlin, •Prof. Dr. Rau-Bückeburg, •Musikdirektor Wollong-Rudolstadt, •Gesanglehrer Scharlau, •Musikdirektor Deetjen-Barmen, •Dr. Roeseler-Bückeburg.

Fritz Thörmer-Schleusingen

SAARBRÜCKEN Das vierte Orchesterkonzert der Konzertgesellschaft Saarbrücken brachte an Orchestersachen Korngolds „Schauspielouvertüre", Rudi Stephans „Musik für Orchester" sowie die „Akademische Festouvertüre" von Brahms. Als Solistin wirkte •Frau Lilly Hafgren-Waag aus Berlin mit. Unter •Musikdirektor Eduard Bornscheins Leitung kamen die Orchesterwerke schwungvoll zum Vortrag. Die Kritik erkannte dankbar die fortschrittliche Richtung der Programme der Konzertgesellschaft an. Im fünften Konzert gelangte Mozarts Requiem in der Ludwigskirche zur Aufführung. — Die Konzertgesellschaft schloß die Saison wirkungsvoll mit einem zweitägigen Mahlerfest. Am ersten Abend wurde das Lied von der Erde, am zweiten Abend die Kindertotenlieder und die 2. Sinfonie aufgeführt. Als Solistin wirkte die vom Mahlerfest in Amsterdam bekannte •Frl. Meta Reidel sowie der treffliche Tenor •Fritz Scherer vom Landestheater Wiesbaden und •Frl. Henny Trundt vom Stadttheater Saarbrücken mit. Das Orchester war verstärkt durch das Trierer philharmonische Orchester. Die Aufführung war eine glänzende Probe überragenden Könnens sowohl des Dirigenten (E. Bornschein) als auch des Orchesters.

Besprechungen

Leichte Klaviermusik.

Christian Knayer, op. 13: Für unsre liebe Jugend. Sechs leichte Stücke. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Vielfach begegnet man unter den der „lieben Jugend" zugedachten Klavierstücken solchen Elaboraten, die den unverkennbaren Stempel erfindungsarmer Mache an sich tragen und bei deren Verfertigern der Grundsatz: „Für die Jugend ist das Beste gerade gut genug", keine Skrupeln erweckt. Man „macht" Kinderstücke, weil man hier auf ein ergibiges Absatzfeld und ein anspruchsloses Publikum rechnen zu können glaubt. So anspruchs- und kritiklos sind aber unsere Kleinen durchaus nicht, daß sie sich jedes beliebige Notenfutter vorsetzen lassen, sofern ihr Geschmack unter verständiger Leitung sich an Musterbeispielen bewährter Jugendliteratur — ich denke an Schumanns „Album", Th. Kullaks „Kinderleben" und Ad. Jensens „Tänze und Lieder" — heranzubilden beginnt. Was man den musikalischen Kindern neben dem unerläßlichen Studium der Sonatinenliteratur bietet, muß schon sehr gut sein, um eine Verwendung im Unterricht zu rechtfertigen. Dieser Forderung entspricht nur ein geringer Teil der angeblich „für die Jugend" bestimmten, in Massen auf den Markt geworfenen, unter lockenden Titeln erscheinenden Klavierstückchen. Erfreulicherweise ist Knayers Op. 13 zu diesen Ausnahmen zu rechnen. Die schwere Kunst, leicht, melodiös und instruktiv zu schreiben, versteht der Komponist ausgezeichnet, und weil er die Kindesseele versteht, werden seine lieblichen Weisen in ihr auch ein freudiges Echo finden.

In unerfreulichem Gegensatz zu Knayers Werkchen stehen Ed. Poldini, op. 76: Petits croquis, 4 morceaux faciles (Rozsavölgyi, Budapest), und op. 77: Silhouettes hongroises (Alberti Vlg, Leipzig).

Der Autor hat früher bessere kleine Sachen geschrieben; die vorliegenden aber weisen nichts auf, was eine Empfehlung rechtfertigen könnte. Besonders die „Ungarischen Silhouetten" sind von einer erbarmungswürdigen Sterilität und vielfach abstoßenden Klangwirkung. Ob es der Komponist im 2. Teil von Nr. 2 (B-Dur) mit dem unaufgelösten Es in der linken Hand ernst meint? Vielleicht soll diese Scheußlichkeit „ungarisch" wirken.

Für Klavier zu vier Händen liegen zwei Werkchen vor von

Karl Thiessen, op. 34: Aus galanter Zeit, und op. 39: Frühlingsstimmen (Zimmermann, Leipzig).

Ganz entzückende kleine Stücke von origineller, reizvoller Melodik und echt vierhändigem Satz. Wer seinen Geschmack an Volkmanns — bis jetzt noch unübertroffenen — Kabinettstückchen zu vier Händen bewahrt hat, wird an diesen ebenbürtigen Klavier-Tonpoesien seine dauernde Freude haben und ebenso den jugendlichen Schülern eine große Freude damit machen.

Karl Zuschneid

Josef Schelb. Drei Klavierstücke; Op. 6. — Wunderhornverlag, München.

Schelbs unter reichlich gequälter Kontrapunktik leidende Musik wirkt wenig überzeugend. Die entwicklungsfähige Thematik geht in dem allgemein vorherrschenden Grau der Harmonik unter und bleibt gänzlich wirkungslos. Beim Durchkosten dieser blutarmen Kunst sehnt man sich unwillkürlich stark nach reiner, frischer, sonnendurchfluteter Luft. Einige verstreut liegende, schwaches Leben atmende Ansätze lassen immerhin erkennen, daß der nüchterne Verstand des Komponisten Herz noch nicht völlig bezwungen hat.

C. Beilschmidt

Herm. Kögler, op. 49, vier Intermezzi. P. Papst, Leipzig.

Die vier Intermezzi f. Klavier reihen sich würdig den anderen wertvollen Schöpfungen des bestens bekannten Pianisten und Komponisten Hermann Kögler an. Eine vorzügliche Gestaltungskraft und eine schier meisterliche Hand-

habung der ewig bestehenden Form ermöglicht es dem Komponisten mit Hilfe seiner plastischen Themen, alles was er uns zu sagen hat, so überzeugend darzustellen, daß wir ihm auch auf weniger gangbaren Pfaden willig folgen. Für das feine Stilgefühl des Komponisten spricht am besten das Intermezzo Nr. 2 an.

Hans Thierfelder. Lieder und Zwiegesänge mit Klavierbegleitung. Paragon-Musik-Verlag, Berlin W.

Durchaus vornehm und gediegen erweisen sich die Lieder und Zwiegesänge des in modernen Bahnen wandelnden Komponisten Hans Thierfelder. Der Komponist erweist sich hier als modern erzogener Musiker, der mit ehrlichstem Willen und Ernst arbeitet, dessen Erfindung aber leider nicht immer imstande ist, die bearbeiteten Dichtungen musikalisch treffend zu illustrieren. Den Schwerpunkt seiner Musik verlegt der Komponist auf die kunstvolle Verwendung des Klaviers; die Singstimme wird manchmal arg stiefmütterlich behandelt. Verhältnismäßig am besten gelungen sind die vier Zwiegesänge: „Jeanette", „Ein Frühlingslied", „Wir sind am Bach gestanden", „Entschlummerung". Hier verspürt man eine systematisch gestaltende Hand, die das Ganze zusammenfaßt, ohne in Kleinigkeiten zu zerbröckeln. Im allgemeinen verspürt man aber überall jugendlich frisches Leben, Eigenart und trotzigen Sinn! Der Komponist wird sich behaupten, wenn er trotz aller Modernität die melodische Linie nicht vergißt. E. Smigelski

Fritz Griem, op. 6, „Drei Schlafgesänge" f. Klavier, und op. 7, „Abschied", Lied f. Baß und Klavier. Verlag Aurora, Dresden-Weinböhla.

Was für Verwüstung Schönberger und Schreker in manchen unklaren Köpfen anrichten, dafür sind diese zwei Sachen ein typisches Beispiel. Muß man auch den Meistern der Neutöner noch gewisse Konzessionen machen, da sie doch immerhin als gebildete Musiker Anspruch darauf haben, ernst genommen zu werden: solch untalentierten Leuten wie Griem, die sich anmaßen, auf den Pfaden des modernen Impressionismus wandeln zu wollen, sei hier testiert, daß aus all ihrem Gemüh nur unerträgliche Hilflosigkeit entsteht. Wir lehnen ihre Machwerke energisch ab.

William Eckardt, op. 71, Psalm 13 f. eine Singstimme u. Orgel. Verlag F. E. C. Leuckart-Leipzig.

Bei der Berühmtheit des 13. Psalmes durch die Lisztsche Vertonung war die Komposition desselben Textes durch den Dresdner Kantor Eckardt ein Wagnis. Daß ihm dasselbe gut gelungen ist, nötigt alle Achtung vor dem Musiker E. ab. Das Opus ist sangbar, gut gesteigert, von charakteristischer Farbe, kluger Zurückhaltung in der Begleitung und läßt sich für den kirchlichen Gebrauch recht empfehlen.

Der Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich, bringt 3 Hefte Volkslieder, auf die ich ganz besonders hinweisen möchte. Die Sammelbände slavischer, jüdischer und russischer Volkslieder sind eine Fundgrube der köstlichsten Perlen dessen, was die Volkspsyche empfunden und in Wort und Ton ausgedrückt hat. Gerade in einer Zeit, wo die Ideen der Sozialisierung und der Internationalisierung jede nationale Eigenart zu verwischen drohen, begrüße ich den Gedanken des Herausgebers Carl Seelig als überaus glücklich: das Individuelle eines Volkes oder Stammes im Lied festzuhalten.

Schon der Band „Slavische Lieder" bringt unter den 34 Nummern nicht weniger als sieben Glanzstücke, die ich ohne Bedenken auf jedes Konzert-Programm setzen würde. Das slovakische Lied „Der letzte Gast" ist eine Ballade von überaus eindringlicher, dramatischer Art, ähnlich wie der mährische „Nachtwächterruf". Aus dem ungarischen „Soldatenlied", dem ukrainischen „Ging eine Maid am blauen Meer", dem mährischen „Gestörter Schlummer" lacht jener köstliche Humor, der die Herzen froh und leicht macht. Als lyrischen Höhepunkt erwähne ich noch das ukrainische Lied „Leise, leise, spiele Tschumak".

Auch das Heft „Jüdische Volkslieder" birgt unter den 18 Nummern herrliche Edelsteine. Vor allem sind hier die schelmisch-heiteren Weisen in der Überzahl. „Jankele und Riwkele", „Der ungeduldige Bräutigam", „Zehn Brüder" sind die besten Beispiele dafür. Von ganz wundervollem Reiz ist die jüdische Schwermut in „Des Müllers Klage" und „Soldatenabschied", während „Es war ein Märlein" balladenhaften Einschlag von tiefster Wirkung birgt. „Hör nur, schönes Mägdelein" und „Schlaf, mein Kindelein" repräsentieren das konzertreife lyrische Lied in seltener Schönheit.

Endlich seien aus dem Heft „Russische Volkslieder" noch ein paar Lieder um ihrer persönlichen Note willen erwähnt. Es sind die zwei Balladen: „Das Lied vom Tode des Zaren" mit der prachtvollen Imitation der Kreml-Glocken und „Hab acht, vergänglicher Mensch", ein Stück, das mit seinen Oktaven- und Quint-Parallelen ruhig den Vergleich mit unseren Modernen aushält. Reizend und von hinreißendem Schwung ist „Die Schmiede", wundersam weich und schwermütig mit der kleinen Terz die Schlußnummer „Kuckuck im Tale".

Sängerinnen und Sängern, die ihr Programm interessant und wirkungsvoll gestalten wollen, kann ich die drei Hefte nur auf das allerwärmste empfehlen. Beck

Neuerscheinungen

Max Reger-Gesellschaft. Mitteilungen der ... E. V. 1. Heft. Stuttgart, 1921. E. Engelhorns Nachf.

Meinck, Ernst: „Richard Wagners Dichtung ‚Der Ring des Nibelungen' aus der Sage neu erläutert." Einleitung. Liegnitz, 1920. J. H. Burmeister.

Reuter, Fritz: „Stephan Krehl". Leipzig-Lindenau, 1921. Paul Beutel.

Stein, Fritz: Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Heidelberg, 1921. Gustav Koester.

Sorozabal, B.: Zwei Lieder „Das letzte Blatt" — „Lenz Rondell". Leipzig, C. M. F. Rothe.

Notizen

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

Im Göttinger Stadttheater erlebte die komische Märchenoper „Die Hochzeit der Prinzessin Vieleitel" von Friedrich Karl Roedemeyer, Musik von Bruno Stein, die Uraufführung.

Die gepanzerte Braut, komische Spieloper in vier Aufzügen mit Ballett aus der Biedermeierzeit, Dichtung von Werneck-Brüggemann (Kassel), Musik von Armin Haag (Grünberg i. Schl.), wurde in der Handschrift vom Intendanten Hofrat Mahling zur Uraufführung am Coburgischen Landes- (ehem. Hof-)theater erworben. Diese Oper ist die erste von sechs gleichartigen (Postrats Töchterlein, Die Wechselgräfin, Das arme Schneiderlein, Jahrmarktszauber, Die Wünschelrute), mit welchen die thüringischen Verfasser die „Erneuerung der deutschen komischen Oper" erstreben.

Der Basler Komponist Hans Huber hat mit zwei Messen das Gebiet der Kirchenkomposition betreten. Die Uraufführung des ersten Werkes durch den Solothurner Domchor hinterließ tiefe Eindrücke. Das zweite Werk wird in Einsiedeln zum ersten Male aufgeführt werden.

KONZERTWERKE

Der Münchener Komponist Wilhelm Mauke hat ein Oratorium (opus 78) „Die Vertreibung aus dem Paradies" vollendet. Das Werk (gemischter Chor, Soli, Orgel und Orchester, Text von A. Hausmann) wird im Winter zum ersten Male zu Gehör kommen.

Hans Pfitzner hat die Uraufführung seiner neuesten Komposition „Romantische Kantate" für Soli, Chor und großes Orchester nach Gedichten und Sprüchen von Eichendorff, •Fritz Busch übertragen, der das Werk in Stuttgart durch den Philharmonischen Chor und das Opernorchester herausbringen wird. Gleichzeitig sind Aufführungen in Berlin u. a. Städten geplant.

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

BÜHNENWERKE

In der Berliner Staatsoper wurden Turandot und Arlecchino, die beiden Opern, die Busoni zu einer neuen Comedia del arte verbunden hat, in prachtvoll vorbereiteter, straffer und leuchtkräftiger Aufführung zum ersten Male gezeigt und setzten sich auch hier mit dem starken künstlerischen Eindruck durch, den sie in Zürich und einer Reihe deutscher Städte hervorgebracht haben.

Bei den Ulmer Maifestspielen ist Anton Beer-Walbrunns Oper Don Quixote mit durchschlagendem Erfolg zweimal aufgeführt worden.

KONZERTWERKE

Waldemar von Baußnerns großes sinfonisches Chorwerk „Das hohe Lied vom Leben und Sterben" wird der Musikverein in Herford (Westfalen) am 5. Juni mit hervorragenden Solisten und dem bedeutend verstärkten Opernhausorchester aus Hannover unter Leitung des städtischen Musikdirektors •Friedrich Quest zur Aufführung bringen.

Musikfeste und Festspiele

Bayreuth. Die Wiederaufnahme der Bayreuther Festspiele im Jahre 1923 ist derart gedacht, daß Parsifal und ein anderes Werk gegeben werden und von Neuanschaffungen von Dekorationen usw., ferner von der Verpflichtung übermäßig teurer Sänger abgesehen werden soll. Man hofft, mit Eintrittspreisen von 75 bis 100 Mark auszukommen.

Dortmund. Im kommenden Sommer ist hier ein dreitägiges westfälisches Tonkünstlerfest für zeitgenössische Musik geplant. Im Mittelpunkt der Feier soll Delius' „Lebensmesse" stehen.

Duisburg. Nachdem schon das Breslauer Reger-Fest hat aufgegeben werden müssen, meldet jetzt die Stadt Duisburg: Das für den Anfang Juli geplante Musikfest der Stadt Duisburg ist in Anbetracht der trostlosen politischen Lage und der infolge der Besetzung Duisburgs veränderten Verhältnisse verschoben worden.

Godesberg. In der zweiten Hälfte des Junis findet hier eine größere Beethovenfeier statt. Dieser Zyklus wird unter anderm alle neun Beethovenschen Sinfonien bringen. Als Beethoventage sind vorgesehen der 14., 17., 21. und 25. Juni. Die Neunte ist als Abschluß des Ganzen vorgesehen. Die Leitung wurde dem hiesigen •Kapellmeister Michael Taube übertragen. Das verstärkte Bonner städtische Orchester führt den instrumentalen Teil aus, den gesanglichen (150 Sänger) der Godesberger Singverein u. der Männergesangverein Cäcilia.

Naumburg (Saale). •Musikdirektor Reinhold Lichey veranstaltet im Verein mit dem Philharmonischen Orchester (Kapellmeister L'hermet)-Leipzig, als Gründer und künstl. Leiter des Naumburger Konzertvereins (e. V.), ein dreitägiges (29., 30. Sept., 1. Oktober) Musikfest (Bach, Beethoven, Brahms, Mozart).

Salzburg. Die Salzburger Festspiele sollen vom 21. bis 31. August im Stadttheater stattfinden. Aufgeführt werden Così fan tutte und Don Juan; die Wiener Staatsoper stellt die Solisten und den ganzen Chor. Auch die Dekorationen werden aus der Staatsoper stammen. Dirigenten: •Richard Strauß und •Franz Schalk. Den beiden Opern sollen Konzerte des Wiener Philharmonischen Orchesters im Mozarteum folgen und den Abschluß der Veranstaltungen werden drei Vorstellungen von Molières Bürger als Edelmann durch das Burgtheater bilden.

Stuttgart. Aus Anlaß von Bruckners 25jährigem Todestag (Bruckner starb 11. Oktober 1896) veranstaltet der Bayreuther Bund im September in Stuttgart ein mehrtägiges Brucknerfest, für welches außer kirchenmusikalischen Werken vier Sinfonien geplant sind: die 4., 5., 8. und 9. Ausgeführt werden sie unter •Generalmusikdirektor Fritz Busch vom verstärkten Orchester des Württ. Landestheater. Für das Kirchenkonzert ist Kapellmeister •Erich Band, Leiter des Vereins für klassische Kirchenmusik, gewonnen worden, der u. a. die große F-Moll-Messe Bruckners zu Gehör bringt.

Musik im Auslande

•Franz Schalk, der Direktor der Wiener Staatsoper, hat mit großem Erfolge mehrere Konzerte in Rom im Augusteum dirigiert. Er brachte u. a. dabei Sinfonien von Bruckner zu Gehör.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Kiel. Das unter Leitung des Königl. Musikdirektors Dr. Albert Mayer-Reinach stehende Konservatorium der Musik veranstaltete am 21. Februar seiner ersten diesjährigen Opernaufführungen. Die musikalische Leitung lag in Händen des Studiendirektors, die szenische in Händen des Oberregisseurs •Paul Schlenker vom Stadttheater. Zur Aufführung kamen: „Freischütz" 2. Akt, „Waffenschmied" 1. Akt, „Rigoletto" 2. Akt und Mendelssohns „Loreley-Finale". Sämtliche Gesangssolisten, ebenso der Chor waren Studierende des Konservatoriums. Den Orchester-Part spielte die dem Konservatorium angegliederte städtisch unterstützte Orchesterschule unter Mitwirkung einiger Mitglieder des Städtischen Orchesters. Die Aufführungen erweckten allgemeines Interesse und fanden in der heimischen Presse großen Beifall. Besonderes Interesse erregte das auf der Bühne in Kiel noch nie gehörte Loreley-Finale.

Das Konservatorium rüstet jetzt zu einer zweiten Aufführung zum Schluß des Studienjahres, welche Anfang Juni im Stadttheater stattfindet.

Barmen. Klavierpädagogischer Kursus von Prof. Willi Rehberg. In den Tagen vom 14.—16. April veranstaltete das Konservatorium und Musikseminar zu Barmen — •Direktor Adolf Siewert — einen klavierpädagogischen Kursus, für den •Prof. Willi Rehberg, der Direktor der Mannheimer Hochschule für Musik als Dozent gewonnen war. Der Kursus verdient wegen seines Zweckes, eine Klärung über die Verwendung neuer Methoden des Klavierspiels im Unterricht und Einführung neuzeitlicher Musikliteratur herbeizuführen, ganz besondere Beachtung. Auf Grund seines reichen Wissens, seiner persönlichen Erlebnisse und praktischen Erfahrungen sprach Prof. R. in fesselnder Weise zu-

nächst über die ältere (Czerny-Bülowsche) Methode, deren Fehler — einseitige Finger- und Handgelenktechnik ohne Benutzung der übrigen Kraftquellen — auch an praktischen Beispielen aufweisend. Beobachtungen des Spiels großer Pianisten der damaligen Zeit (Rubinstein!) zeigten deutlich den Widerspruch mit den herkömmlichen Schulregeln. Dann kam die Zeit, in der eine umfangreiche Literatur (Doppe-Caland, Breithaupt usw.) auf die Ausnutzung der natürlichen Kraftquellen des ganzen Spielapparates (Schultern, Arm, freier Fall, Rollung usw.) aufmerksam machte. Anfänglich weit über das Ziel hinausschießend und alle Fingertechnik verwerfend, haben die Verfasser der Schriften in neueren Auflagen die Berechtigung auch dieser neben den anderen Anschlags- und Spielarten zugegeben. Ohne Zweifel liegt die Notwendigkeit vor, die „natürliche" Klaviertechnik auch im Elementarunterricht zu berücksichtigen. Helene Caspar hat da in ihren Werken wertvolle Fingerzeige gegeben. Wie man das natürliche Klavierspiel pflegen kann, ohne sich auf eine bestimmte „Methode" festzulegen, zeigte Prof. R. in interessanter Weise an seinen Demonstrationen, wie er verdorbene Techniken korrigiert.

Auch auf dem Gebiete der Unterrichtsliteratur hat sich manches gewandelt. Prof. R. besprach hierzu verschiedene Klavierschulen und die neuerlichen Versuche, ohne Klavierschule zu unterrichten. Es folgte eine Besprechung der einschlägigen Studienwerke, der verschiedenen Klassikerausgaben, Bücher und Schriften und anschließend daran eine Durchsicht der gesamten älteren und neueren Klavierliteratur mit besonderer Berücksichtigung weniger bekannter oder vergessener Werke und zeitgenössischer Musik. Besonders begrüßenswert war auch die praktische Vorführung der Klavierliteratur, durch die Prof. R. die Bekanntschaft neuer Werke eindrucksvoll übermittelte. Es braucht nicht betont zu werden, daß eine derartige theoretische und praktische Einführung in die wichtigsten Fragen des Klavierunterrichts außerordentlich geeignet ist, nicht nur den Musiklehrenden eine Fülle von Anregung zu geben, sondern auch die Pflege neuzeitlicher Musik zu fördern, das Musikverständnis zu heben und damit das ganze Musikleben zu befruchten.

Der Kursus fand seinen Abschluß mit einem Kinderkonzert, in dem Prof. Rehberg in teils heiterem, teils ernstem Plauderton die zahlreiche junge Zuhörerschaft in die Musik von Bach bis zur Neuzeit einführte. Durch die einzigartige Einfühlung in die Kinderseele und die vollendete Wiedergabe der Werke am Ibach-Flügel wurden den Kindern bleibende Eindrücke vermittelt.

*

Anmerkung der Redaktion: Derartige Kurse haben **bereits in Zürich, Dortmund und Mannheim stattgefunden.**

Leipzig. Prof. Carl Schütze veranstaltete am 8. Mai wiederum einen Vortragsabend mit Schülern seiner höheren Musikschule. Zum Vortrage kamen u. a. Sonate von Beethoven und Grieg. — Solostücke von Mozart, Chopin, Bach, Haydn und Schumann, die von den zahlreichen Besuchern mit Beifall aufgenommen wurden. Aus der Schützeschen Schule hervorgegangen sind übrigens auch das Künstlerehepaar Franz und Grete Schütze, das sich kürzlich in Kaiserslautern und Neustadt a. d. Hardt einen stürmischen Erfolg erspielte.

Prof. Carl Schütze ist der Verfasser der im Steingräber-Verlag erschienenen Lehrgänge für Etüden und Sonatinen, die sich schon heute in der ganzen Welt allgemeiner Beliebtheit erfreuen.

Recklinghausen-Herne. Das Konservatorium tritt mit Ostern 1921 in sein 12. Schuljahr. In diesem Jahre erfolgte, hervorgerufen durch die Nöte der Zeit, auf Anregung des Direktors Nießen die Gründung der Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Konservatorien. Die Lehrkörper sind jetzt auf Beschluß dieser Gemeinschaft eingeteilt in Hilfslehrer, Lehrer und Oberlehrer.

Insgesamt bestand das Lehrerkollegium in diesem Schuljahr aus 25 Personen. Neu traten ein: Oberlehrer Dr. Voigt (Sologesang), Regisseur Wiedenfeld (Mimik), Dommusikdirektor Niewenhuis (Orgel, Klavier, Kirchenmusik), Lehrer Siebe (Laute), Lehrerin Fräulein Schlöffel (Geige und Klavier), Hilfslehrer Feiertag (Geige).

Ebenfalls auf Beschluß der Arbeitsgemeinschaft zerfallen jetzt die Anstalten in 6 Jahresklassen: Unterklasse a und b, untere und obere Mittelklasse, Oberklasse a und b. Eine genaue Lehrstoffverteilung auf diese 6 Klassen ist in Durchführung begriffen.

In der praktischen Musik wurden folgende Fächer gelehrt: Sologesang, Klavier, Violine, Bratsche, Cello, Laute, Flöte, Klarinette, Trompete, Ensemble und Orchester. Die theoretischen Fächer umfaßten: Intervalllehre, Gehörbildung, Harmonielehre. Um die allgemeine musikalische Bildung zu heben, wird dieser Unterricht kostenlos erteilt. Der Besuch betrug 369 Schüler.

Unter Leitung Herrn Dr. Voigts wurde die Gesangschule für Oper und Konzert vollständig ausgebaut. Sie umfaßt jetzt: Sologesang, Ensemble, Deklamation, Mimik und Theorie. (Lehrer: Regisseur Wiedenfeld, Musikdirektor Nießen, Musikdirektor Prümers.)

Das Seminar für Ausbildung von Musiklehrern wurde besucht von 17 Schülern. 5 Lehrer sind am Seminar tätig. Das Seminar ist nach den Vorschriften des Direktorenverbandes deutscher Musiklehrerseminare eingerichtet. Herbst und Ostern fanden Zwischenprüfungen statt.

Die Gesamtzahl der Schüler betrug im Berichtsjahr 1149. Der Wirkungskreis der Anstalt ist ein sehr großer und umfaßt einen erheblichen Teil des Industriegebietes. In Waltrop und in Datteln unterhält das Konservatorium Zweiganstalten.

Für die Einheitlichkeit des Unterrichts sorgen die Inspektionsstunden des Direktors, in denen der Unterrichtsgang aller Schüler nachgeprüft wird.

Im Berichtsjahr fanden statt: 8 öffentliche Vorspielübungen, 3 Lehrerkonzerte, 2 Schülerkonzerte. Außerdem waren die Lehrer noch an einer Reihe fremder Aufführungen beteiligt. Das letzte Lehrerkonzert war dem Gedächtnisse Beethovens gewidmet. Es wirkten mit: Herr Dr. Roesler vom fürstlichen Forschungsinstitut in Bückeburg, Herr Professor Piening aus Meiningen, Herr Dr. Voigt, Gesanglehrer des Konservatoriums, Herr Konzertmeister Kosmann aus Essen, Musikdirektor Nießen und Musikdirektor Prümers. Das Programm war das folgende:

1. Rede: Beethoven, der Mensch und der Künstler.
2. Sonate op. 69 für Violoncello und Klavier.
3. Liederkreis: An die ferne Geliebte.
4. Klaviertrio op. 97.

Der schweizerische Komponist Dr. Hermann Suter in Basel, tritt von seiner Stellung als Leiter des Baseler Konservatoriums zurück, um sich dem kompositorischen Schaffen widmen zu können.

Professor Strässer, der bekannte bergische, in Köln lebende Komponist mehrerer Sinfonien und einer Anzahl von Kammermusikwerken, wurde als Lektor für musikalische Formenlehre an die Kölner Universität berufen.

Persönliches

Kapellmeister Franz von Hoeßlin wurde ab Herbst dieses Jahres auf weitere zwei Jahre für das Mannheimer Nationaltheater verpflichtet.

Zum Intendanten des Stadttheaters in Münster wurde als Nachfolger Otto Ockerts Dr. Max Krüger (Konstanz), im Krieg Direktor und Oberspielleiter des Mannheimer Heimatfronttheaters, gewählt.

Der bekannte Tenorist •Paul Bauer, Berlin, hatte gelegentlich einiger Konzerte in Wien große Erfolge mit Liedern von Prof. Georg Schumann, Hugo Kaun, Hans Hermann, Max Wiedemann, Clemens Schmalstich und Armin Haag.

•Hans Geisthard, ein Schüler des trefflichen Violinpädagogen Leopold Saß, erspielte sich in einem Konzert in Stettin einen ansehnlichen Erfolg.

Der seit 1915 an der Koblenzer Christuskirche tätige Organist •Adolf Heinemann (ein Schüler Homeyers)

beging kürzlich die Feier seiner 50. musikalischen Abendandacht, die bei freiem Eintritt stattfinden und edelster Musikpflege dienen.

Kapellmeister Adolf Fricke in Dresden wurde als erster Kapellmeister an das Stadttheater Görlitz verpflichtet.

Dr. Löwenfeld, Direktor des Hamburger Stadttheaters, ist in Wiesbaden, wo er zur Kur weilte, gestorben. Löwenfeld, der früher die Leipziger Oper leitete, war ein vielseitig gebildeter, ausgezeichneter Fachmann, der die Hamburger Oper auf eine beachtenswerte künstlerische Höhe gebracht und eine seiner Aufgaben auch in der Förderung junger Begabungen erkannt hatte. Bei der Tagung des Deutschen Bühnenvereins in München vermißte man ihn um so mehr, als er nicht zu den unbedingten Jasagern einer allzu guten Vereinsregie gehörte.

In Pforzheim starb im Alter von 61 Jahren Musikdirektor Fritz Bausch.

Heinz Beyer, der bekannte Cellovirtuose und stellvertretende Vorsitzende des Berliner Tonkünstlervereins, ist im besten Mannesalter an den Folgen einer Blutvergiftung plötzlich verschieden. Mit dem Verstorbenen, der Mitglied des Trios Deman-Beyer-Pozniak war, verliert die Musikwelt einen feinsinnigen Kammermusikspieler.

Kapellmeister Hilmar Weber, vordem am Landes-Theater in Koburg als Kapellmeister tätig, wurde als 2. Dirigent und Leiter der volkstümlichen Konzerte für das Philharmonische Orchester in Leipzig verpflichtet.

Die durch die Berufung Hegers nach München frei gewordene erste Kapellmeisterstelle beim Nürnberger Stadttheater ist für die Monate Mai und Juni 1921 dem Kapellmeister Fritz Volkmann übertragen worden.

Aus dem Vereinsleben

Bad-Oeynhausen. Der Musikverein brachte N. W. Gades „Psyche" mit großem Erfolg zur Aufführung. Solisten: Kammersänger •Spies, Frau •de Leuwe-Bauer. Leitung: •K. Millies. Eine Wiederholung wird im August stattfinden.

Bielefeld. Die Liedertafel von 1831 begeht in diesem Jahr das Fest ihres 90jährigen Bestehens. Unter Leitung von •K. Millies wird der Verein zwei Festkonzerte veranstalten.

Dortmund. Der Dortmunder Männergesangverein unternahm in der zweiten Maihälfte eine Sängerfahrt nach Tirol. Auf seiner Rückreise wird er in München einkehren und ein großes Konzert zum Besten der Kinderfürsorge im Odeon geben.

Elberfeld. Die Elberfelder Konzert-Gesellschaft, der Elberfelder Gesangverein und der Elberfelder Lehrer-Gesangverein wählten nach einem sehr erfolgreichen, von herzlichstem Beifall des Publikums begleiteten Gastkonzert Herrn Hermann von Schmeidel aus Wien einstimmig zu ihrem Dirigenten. Angesichts des Elberfelder Erfolges von Schmeidels haben die Barmer Konzert-Gesellschaft und der Barmer Singverein die Neuwahl ihres Dirigenten bis zum 1. Mai 1922 vertagt, um bis dahin in einer Reihe von Gastkonzerten Herrn von Schmeidel Gelegenheit zu geben, auch dem Barmer Publikum bekannt zu werden. Der Barmer Konzert-Gesellschaft wird es vorbehalten bleiben, in den Vertrag, den Elberfeld mit Herrn von Schmeidel abgeschlossen hat, einzutreten, so daß die vielen Musikfreunden beider Städte erwünschte Vereinigung der beiden Konzert-Gesellschaften unter einem Dirigenten möglicherweise in ziemlich naher Zukunft Verwirklichung finden könnte.

Friedrichshafen. Der unermüdlichen Tatkraft, der Leiterin des Volksbildungsausschusses Frl. Gemeinderat Hehn ist es nun, allen Hindernissen zum Trotz, gelungen, in unserer kleinen Stadt ein Orchester von 46 Personen aus Berufsmusikern und fortgeschrittenen Dilettanten aller Kreise zusammenzubringen, das sich die Pflege der klassischen Instrumental-Kompositionen zur Aufgabe gemacht hat. Als Leiter des Orchesters wurde Herr •Heineck verpflichtet, der früher Lehrer an der bekannten Musikschule in Lausanne war. Am 5. Mai trat das Orchester zum ersten Male mit der Nachtmusik von Mozart und der Sinfonie Nr. 104 von Haydn mit großem Erfolg an die Öffentlichkeit. Ein weiteres Konzert soll bald folgen.

Verschiedenes

Stiftung Martersteigs für die Universität Köln. Geheimrat Max Martersteig hat der auch sonst in jüngster Zeit durch wertvolle Zuwendungen bedachten theatergeschichtlichen Abteilung des Deutschen Seminars der Universität Köln gerahmte Szenen-

bilder seiner Hebbel-Inszenierungen gestiftet und die Bestimmung getroffen, daß sein ganzer künstlerischer Nachlaß dem Seminar zufallen soll.

„Musikalisches Notgeld" gelangte aus Anlaß des 1. Thüringer Musikfestes während der Pfingstfeiertage in Sondershausen zur Ausgabe, und zwar 50-Pfennig-Scheine in 4 Serien. Die Vorderseite zeigt die Lohhalle, sowie Bildnisse von vier bewährten Dirigenten der Lohkapelle: Max Bruch (1866), Max Erdmannsdörfer (1871), Karl Schröder (1881) und Prof. Corbach, der seit 1911 ihr Leiter ist. Auf der Rückseite befinden sich die Bildnisse der verstorbenen Fürsten Günther Friedrich Karl I., Günther Friedrich Karl III. und Karl Günther, als Gründer und Förderer der Lohkonzerte.

Die Geige Paganinis, die König Leopold von Belgien an Klara Ward weiterverschenkt hatte, ist in Neuyork um 2650 Dollars versteigert worden.

München. Das Münchner Theatermuseum ist jetzt wieder eröffnet worden. Konservator Dr. Rapp hat es neu geordnet. Hervorgehoben seien ein Saal, der die Entwicklung der Bühnenform zur Darstellung bringt,

ein anderer, der Richard Wagner gewidmet ist, ein dritter mit der Vorführung der Entwicklung der Shakespeare-Bühne.

„Der wilde Musikus“, eine Komödie aus der Sturm- und Drangperiode eines Titanen von W. Stein und E. Friesen, kommt im Stadttheater Hamburg-Altona zur Uraufführung. — Der Held der Komödie ist — Beethoven. Es ist doch etwas Herrliches um wahre künstlerische Kultur. Nun fehlt uns noch eine Palestrina-Posse mit Tanzeinlagen nach kirchlichen Werken des Meisters! Wenn ein Volk duldet, daß man mit seinen heiligsten Gütern in dieser Art umspringt, kann es ihm eigentlich nicht elend genug gehen.

Internationale Festspiele u. Konzerte in Zürich. Vom 16. Juni bis 8. Juli. Richard Wagners „Parsifal“ und Mozarts „Entführung aus dem Serail“ sind die beiden Bühnenwerke, die zur Aufführung kommen. Das erstgenannte Werk wird dreimal (24., 26. u. 30. Juni), das letztere zweimal (28. und 29. Juni) zur Darstellung gelangen. In beiden wirken nur deutsche Künstler als Solisten mit.

Die Leitung liegt in Händen von Generalmusikdirektor Bruno Walter-München, die Regie hat Dr. Alfred Reucker, der bis vor kurzen Direktor des Züricher Stadttheaters war.

Eine Beethoven-Handschrift. Ein höchst kostbares, bisher unbekannt gebliebenes Autograph des ersten bedeutenden Jugendwerkes Beethovens befindet sich in dem Versteigerungsverzeichnis, das von dem Antiquariat Leo Liepmannssohn soeben versendet wird. Es ist dies die 54 Seiten starke, vollständige Handschrift der Klavierstimme zum Klavierkonzerte in B-Dur op. 19, dem sogenannten zweiten Konzerte. Die Handschrift ist bisher in der Beethoven-Literatur ganz unbekannt geblieben; auch Nottebohm kennt sie nicht. Ihr außerordentlicher Wert liegt vornehmlich darin, daß die Hauptstimme, soweit es sich um die Hauptmotive handelt, vollständig ausgeschrieben ist. Als Schätzungswert dieser außerordentlichen Kostbarkeit sind 60000 Mark angesetzt.

„Im schönsten Wiesengrunde“. Herr Dr. Otto Weddigen (Charlottenburg) macht darauf aufmerksam, daß das Lied „Im schönsten Wiesengrunde“ von ihm gedichtet ist. Es findet sich in zahlreichen Liederbüchern in Verbindung mit der Volksweise „Drei Lilien, drei Lilien“ unter dem Namen Wilhelm Ganzhorn (1818 bis 1880) als Dichter, wurde aber bereits 1868 von Weddigen als Primaner in Minden i. W. gedichtet, zuerst in einem Provinzblatte abgedruckt und erlangte bald Volkstümlichkeit. Erst 1890 erschien es in einer Gedichtsammlung des Dichters: „Kinderlieder“ bei Bechtold in Wiesbaden. Das Lied enthielt anfangs nur drei Strophen, die vierte (Sterb' ich, in Tales Grunde will ich begraben sein...) ist später hinzugefügt.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“
Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“
Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 13 | *Leipzig, Freitag, den 1. Juli* | 1. Juliheft 1921

Musikalische Gedenktage

2. 1714 Christoph Willibald Gluck * in Erasbach, Opernreformator / **7.** 1860 Gustav Mahler * in Kalischt, Symphoniker von noch umstrittener Bedeutung / **10.** 1895 Friedrich Lux † z. Mainz, Kapellmeister u. Komponist — 1919 Hugo Riemann † z. Leipzig, d. bedeutendste Musikgelehrte seiner Zeit / **15.** 1857 Carl Czerny † z. Wien, Pianist und Klavierlehrer.

Der deutsche ausübende Künstler nach dem Kriege

Von Otto Schmitt / München

Deutschland hat einen furchtbaren Zusammenbruch erlebt! Vor dem Kriege von allen Nationen geachtet und gefürchtet; im Kriege der Schrecken seiner Feinde trotz ihrer ungeheuren Übermacht — liegt es jetzt elend am Boden; wehrlos der rasenden Rachgier und Vernichtungssucht seiner Feinde preisgegeben. Nutzlos scheint alles Bemühen, das hereinbrechende Verderben aufzuhalten — kein großer Staatsmann ist dem deutschen Volke in seiner höchsten Not gegeben, der das Schicksal mit starker Hand meistern könnte — mutlos beginnen die Besten der Nation die Hände in den Schoß zu legen.

Woher soll uns da Rettung kommen? Verzweifelt späht das Auge des Patrioten nach den feindlichen Ländern, ob sich denn gar kein Anzeichen bemerkbar machen will, daß in den feindlichen Nationen selbst sich Kräfte zu regen beginnen, die Zeugnis dafür ablegen, daß auch unter Franzosen und Engländern noch Vernunft und christliche Gesinnung nicht ganz ausgestorben sind. Und siehe da! Manches tröstliche Anzeichen macht sich da bei schärferem Zusehen nun doch bemerkbar; besonders im englischen Volke werden die Stimmen derer immer zahlreicher und stärker, die den Wahnwitz des Imperialismus einsehen, die wissen, was Deutschland für die ganze Welt bedeutet, die klar erkennen, daß es auch für das eigene Volk kein wahres Gedeihen geben kann, solange, bis das Herz Europas, eben Deutschland, wieder gesundet ist! —

Das Herz Europas, nicht nur geographisch, sondern auch in Politik und Wirtschaft, in Wissenschaft und Kunst, kurz in Zivilisation und Kultur, das ist Deutschland, trotz allem wüsten Geschrei der feindlichen Presse über unser „Hunnentum“. Und was sich die wahrhaft neutralen Nationen, wie Spanier und Argentinier nie haben ausreden lassen, das erkennen auch die Völker der vormals blindfeindseligen Länder immer mehr: auf Deutschland beruht sogar in erster Linie das Heil der ganzen Welt! —

Für uns liegt es nahe, diesen Gedanken speziell auf dem Gebiete der Kunst ein wenig eindringlicher zu verfolgen!

Machen wir uns zunächst einmal klar, daß es im weiten Reiche der Kunst vor allem die deutsche Musik ist, die in der ganzen weiten Welt ohne ebenbürtigen Rivalen dasteht! Welche Nation hätte Werke aufzuweisen, die sich denjenigen Joh. Seb. Bachs, Mozarts, Beethovens oder Wagners an die Seite stellen könnten?!

Richard Wagner, der Erbe nicht nur der anderen großen deutschen Musiker, sondern auch der großen deutschen Dichter, der in sich gewissermaßen die Schöpferkraft eines Beethoven mit der eines Shake-

speare verband, schuf in seinen musikalischen Dramen das ungeheuerste Kunstwerk überhaupt, ein Gesamtkunstwerk, in dem die einzelnen Künste wetteifern, Auge und Ohr, Vernunft und Gefühl des Kunstfreundes Erlebnisse höchster Art darzubieten!

Und dieses ungeheuerste aller Kunstwerke hat nun der ausübende deutsche Künstler nicht nur seinem Volke, sondern allen Kulturvölkern zu vermitteln! Denn nur der deutsche Sänger ist imstande, diese urgermanischen Gestalten des „Rings der Nibelungen" und der anderen Dramen zu verkörpern, weil sie alle in ihrem ganzen Denken und Fühlen so urdeutsch sind! Sehr bezeichnend ist es daher, daß auch der größte italienische Sänger Caruso bei seinen Gastspielen in Deutschland niemals den Lohengrin oder Tannhäuser, geschweige denn den Siegmund oder Siegfried sang, die ja vor allem doch auch in deutscher Sprache gesungen sein müssen!

Und so bietet sich denn gerade auf diesem Gebiet dem deutschen ausübenden Künstler die Gelegenheit zu einer Kulturmission allerersten Ranges, nicht nur in Deutschland — da versteht sie sich ja von selbst — sondern auch in den „neutralen", ja sogar in den „feindlichen" Ländern! Und welche gewaltigen Erfolge hat der deutsche Künstler auf diesem Gebiete schon seit dem Kriege aufzuweisen! Spanien und Italien haben bereits der deutschen Kunst, von Deutschen dargeboten, in ihren größten Städten zugejauchzt — und Frankreich, unser unversöhnlichster Gegner, mußte wohl oder übel nach langen Jahren der Unversöhnlichkeit in seiner Hauptstadt Paris der Kunst Wagners die Pforten wieder öffnen, gezwungen von dem elementaren Kunstbedürfnis des eigenen Volkes! Noch wird zwar Wagner in Paris von Franzosen in französischer Sprache gesungen — aber wie lange wird es dauern, bis auch dort der deutsche Künstler wieder seinen Einzug hält, genau wie in New York und London?!

Und diese Vorgänge bedeuten doch wohl ohne allen Zweifel einen ganz gewaltigen Sieg der deutschen Kultur, des deutschen Wesens, an dem trotz allem nach unserer festen Hoffnung die Welt genesen soll!

So sieht also der deutsche Dirigent, der deutsche Sänger, der deutsche Musiker sich schon im Ausland eine gewaltige Aufgabe zugewiesen, die ihn wohl dazu anspornen kann, seine künstlerischen Leistungen aufs Höchste zu steigern!

Und welch herrliche und gewaltige Aufgaben hat er erst in Deutschland selbst jetzt zu erfüllen. Während fremde Völker keineswegs allen großen deutschen Kunstschöpfern gleiches Verständnis entgegenbringen — in erster Linie ist es eben doch immer wieder Richard Wagner, der sie in seinen Bann zwingt — so haben in Deutschland selbst die furchtbaren seelischen Erschütterungen des Krieges und seiner Folgen einen gar aufnahmefähigen Boden geschaffen für die Schöpfungen aller seiner wahrhaft großen Söhne! Ist z. B. Schiller so spezifisch deutsch in seinem ganzen Denken und Empfinden, daß er den Franzosen und Angelsachsen ein Buch mit sieben Siegeln bleibt und sie ihn daher auch nie aufführen, so hat sich dem deutschen Volke erst jetzt die gewaltige Bedeutung der Werke seines größten dramatischen Dichters ganz erschlossen! Ich brauche ja nur an seinen „Wilhelm Tell" zu erinnern! Mit welchen Gefühlen sehen wir heute die Vorgänge der Rütli-Szene sich abspielen! Ist nicht der Rütlischwur „Wir wollen frei sein, wie die Väter waren!" uns jetzt allen aus tiefster Seele gesprochen?!

Und wie es mit den Werken Schillers steht, so auch mit denjenigen von Bach, Beethoven und Brahms. Niemals war unser Volk so bedürftig wie heute der milden Tröstungen der Musik, wie sie aus der Matthäuspassion, der Missa solemnis, dem deutschen Requiem oder den ernsten Gesängen zu unseren Seelen spricht! Noch nie auch ist dem deutschen Volke so offenbar geworden wie heute, was es an den unsterblichen Liedern seines Franz Schubert hat, dessen Winterreise z. B. unserer gegenwärtigen Seelenstimmung so wunderbar angepaßt ist!

Alle diese herrlichen Schätze und noch viele, viele andere, wie z. B. die glutvoll patriotischen Stücke eines Heinrich v. Kleist oder Webers urdeutschen „Freischütz" vermittelt seinem Volke der ausübende Künstler, der Schauspieler, der Dirigent, der Sänger, der Musiker. Sie alle sehen ihren Händen heiligste deutsche Kulturgüter anvertraut; wohl ihnen, daß sie ihrem Volke jetzt den herrlichsten Trost spenden dürfen, den jetzt die ganze weite Welt ihm zu bieten hat! —

Aber schwer hat jetzt der deutsche ausübende Künstler um seine Existenz zu ringen! Immer mehr Bühnen müssen ihren Betrieb einschränken, müssen der Oper überhaupt entsagen, ja, müssen ihre Pforten gänzlich schließen! Die ungeheuren Preissteigerungen machen jetzt stets wachsende Zuschüsse für alle Bühnen erforderlich, die ihren Betrieb in vollem Umfange aufrechterhalten wollen. Die Kosten der Veranstaltung eines Konzertes sind ins phantastische gewachsen, so daß nur die bekanntesten Künstler dem finanziellen Defizit entgehen, dem begabten Anfänger und wenn er auch Leistungen höchster Art verspricht, der Weg in die Öffentlichkeit aber furchtbar schwer gemacht wird! Dazu kommen dann noch die bekannten schweren Schäden im Theater- und Konzertagenturenwesen.

Wie soll sich der deutsche ausübende Künstler in dieser äußerst schwierigen Lage nun verhalten? „Hilf dir selbst, so hilft dir Gott!" heißt es auch

hier! Von der Seele des Künstlers aus muß die Hilfe kommen! Sehr treffend schrieb mir kürzlich Dr. Johannes Müller, daß vor allem „eine Revolution in den Seelen der Künstler selbst" notwendig sei, daß nicht mehr Eitelkeit und Sucht nach Geld die vorwiegenden Triebfedern ihres Handelns bilden dürfen. Denn vor allem brauchen die deutschen Künstler jetzt ein viel tieferes Gefühl für Solidarität, die im anderen Künstler des gleichen Faches nicht mehr den verhaßten Rivalen, sondern den Kollegen, den Volksgenossen sieht, der das gleiche Schicksal trägt wie er selbst!

Diese „Revolution der Seelen" müßte also vor allen Dingen alles das hinausfegen, was ich als „undeutsch" bezeichnen möchte. „Deutsch sein, heißt, eine Sache um ihrer selbst willen betreiben", sagt Richard Wagner, das bedeutet also für den deutschen ausübenden Künstler, daß er seine Lebensaufgabe darin sieht, die Schöpfungen der großen deutschen Dichter in Worten und Tönen so wiederzugeben, wie jene Meister sie sich gedacht haben. Die rein technische Bewältigung der Aufgabe bildet dabei nur die Grundlage für die Wiedergabe der ungeheuren geistigen und vor allem seelischen Werte, die in jenen Schöpfungen ruhen. Wer z. B. im „Lohengrin" nur eine dankbare „Tenorpartie" sieht, der hat gar keine Ahnung davon, daß Wagner in Lohengrin sich selbst mit seiner ungeheuren Sehnsucht nach dem rückhaltlos liebenden Weib dargestellt hat; der Darsteller des Lohengrin hat also vor allem erschütternd zum Ausdruck zu bringen, wie ihn Elsas Ungehorsam in tiefster Seele trifft, und wie er, um Wagners eigene Worte zu gebrauchen, vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt!

Die ungeheuren seelischen Werte der großen deutschen Kunstwerke in ihrer vollen Wucht wiederzugeben, das also sei in erster Linie die Aufgabe des deutschen ausübenden Künstlers! Dadurch heiligt er sich selbst und seinen Beruf, dem jetzt noch so viel „Unheiliges", ich möchte sagen „Undeutsches" anhaftet. Denn all das böse Unwesen des „Startums" stammt ja aus dem Auslande, aus Italien und Frankreich. Schon der Name „Primadonna" sagt dem Wissenden genug! Es war ja in Italien eine ganz gewohnte Erscheinung, daß so eine „Dame" mit schöner Stimme und bravouröser Technik das ganze Theater wie ein Sultan mit ihren Launen beherrschte! Ganze Opern wurden nur geschrieben, um dem oder jenem berühmten Tenor Gelegenheit zu geben, mit seiner Stimme zu glänzen! Was frug so ein Herr nach „Handlung" oder „Zusammenspiel"? Die Zuhörer durch raffinierteste Technik in einen Rauschzustand zu versetzen, der ihm Gold und höchste Ehren eintrug — das war sein ganzes Bestreben! — Das ist das Unwesen, das dann auch nach Deutschland übertragen wurde, und das Wagner meint, wenn er in den „Meistersingern" seinen Hans Sachs singen läßt:

„Und welschen Dunst mit welschem Tand
sie pflanzen uns in deutsches Land."

Er selbst hat ja schwer mit diesen verwelschten Zuständen der deutschen Opernbühnen seiner Zeit zu ringen gehabt, die ihn zwangen, sich sein eigenes Theater in Bayreuth zu bauen, um stilvolle Aufführungen zu ermöglichen, bei denen das Zusammenspiel die Hauptsache ist, und sich jeder Mitwirkende bemüht, um der Sache willen das Höchste zu leisten!

Ganz klar also muß jetzt jedem deutschen ausübenden Künstler seine Aufgabe vor der Seele stehen! Die herrlichen Werke, die ich schon angeführt habe, zu blühendstem Leben zu erwecken, das ist mehr als je gerade jetzt das Ziel, an dessen Erreichung er alles setzen muß! Und das deutsche Volk wird es ihm danken, wenn es sieht, daß er alles daran setzt, um aus Theater und Konzertsaal Stätten höchster Weihe zu schaffen, Stätten, in denen ein maßlos gequältes Volk das findet, was es jetzt am allernötigsten gebraucht, edelsten Trost und tiefinnerste Erhebung! Solche Stätten wird das Volk auch auf alle Fälle sich zu erhalten wissen, während es schade ist um jeden staatlichen Zuschuß, der für minderwertige Afterkunst gegeben wird, die nur eitler Zerstreuung dient.

Im Auslande aber kann der deutsche Dirigent und der deutsche Sänger durch Kunstleistungen höchster Art eine Wirkung auf die Psyche des betreffenden Volkes hervorbringen, die sich mit gar keiner andern an Tiefe und Gewalt vergleichen läßt, und die ihre Weiterwirkung auf allen Lebens- und Kulturgebieten über kurz oder lang in Erscheinung treten lassen muß. Ich glaube, daß auf diese Wirkung der deutschen Kunst im Auslande Hoffnungen höchster Art gesetzt werden dürfen.

Bei allen grundstürzenden Änderungen kommt immer alles auf das gegebene Beispiel, auf das große Vorbild an. Und dieses besitzt der deutsche ausübende Künstler bereits in Deutschlands größter dramatischer Sängerin, Wilhelmine Schröder-Devrient, an der auch Wagner mit größter Verehrung und Liebe hing. In seiner leider viel zu wenig bekannten Schrift „Über Schauspieler und Sänger", die dieser großen Frau gewidmet ist, hat er ihrem Andenken ein wundervolles Denkmal gesetzt. Er gibt darin nicht nur eine tiefdringende Analyse der Natur des genialen „Mimen", sondern wir lernen daraus auch Entscheidendes über die Entstehung seiner eigenen Werke; seine tiefinnere Verwandtschaft mit Shakespeare wird uns daraus mit einem Schlage offenbar!

So wollen wir denn am Schlusse unserer Betrachtung sehen, wie Wagner mit wenigen Strichen uns das Bild jener großen Frau plastisch vor Augen stellt, die jedem ausübenden deutschen Künstler

als edelstes Vorbild nicht nur in künstlerischer, sondern vor allem auch in menschlicher Beziehung dienen muß! „Von ihm, von dem Genie, können wir jedenfalls einzig auch die Rettung unseres Theaters erwarten", so hatte Wagner schon im Beginne der Abhandlung ausgerufen. Und am Schluß schildert er uns dann dieses Genie! Und mit welchen Worten spricht er von ihr! „... Sie wußte so schön mit ihrem Atem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponieren habe, wenn es der Mühe wert sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen" zu werden. Das tat sie durch das von mir gemeinte „Beispiel", das diesmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist." — Hieraus ersehen wir also, daß sie entscheidend auf die Gestaltung der Werke Wagners eingewirkt hat! Kein Wunder, daß er dann sagt, „daß solche Phänomene, sobald sie sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden können."

Und wie schildert er sie als Mensch?

„So will ich denn noch der vorzüglichen Frau gedenken, welche allen, die sie kannten, auch durch ihren Lebensadel von unvergeßlichem Eindruck geworden ist. Sie war leidenschaftsvoll und wurde deshalb viel betrogen: aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen . . . Ihr unermeßlich weites Herz füllte nur das Mitleiden gänzlich aus; sie war wohltätig bis zu königlicher Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden wurde ihr unerträglich. . . . In der Sicherheit und dem Adel des Benehmens konnte sie so das Vorbild jeder Königin sein . . . Nach nichts sehnte sie sich so sehr, als nach einem stillbeglückten häuslichen Leben, welches sie anderseits durch die vollendetste Begabung als Wirtin und Hausfrau so heimisch und sicher als anmutig zu machen wußte. . . . Ich glaube den Genossen, welchen ich die hier aufgezeichneten ausführlicheren Gedanken über ihre Kunst vorlege, schließlich meine freundschaftliche Ehrbezeigung nicht besser ausdrücken zu können, als wenn ich diese Schrift hiermit dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient widme."

Ist das nicht ein Vorbild, das zur Nachfolge anreizen kann? Und sagt Wagner zu viel, wenn er sich davon die Rettung des Theaters verspricht?!

Die Klavier-Luxussteuer

Von Prof. Karl Zuschneid

Mit einem Notschrei eindringlichster und überzeugender Art tritt der „Verband Deutscher Klavierhändler" an die Öffentlichkeit. Es handelt sich um nicht mehr und nicht weniger als um den drohenden Untergang der Klavierbranche, eines Industriezweiges, der vor dem Kriege in seiner Vollendung mit an erster Stelle deutscher Produktionskraft stand. Neben den ins ungeheuerliche gestiegenen Herstellungs- und Betriebskosten im Klavierbau hat es eine kurzsichtige nivellierende Steuerpolitik fertig gebracht, die einst blühende Industrie nahezu dem Ruin zu überantworten. Der Fabrikant ist aus Gründen der Selbsterhaltung bereits gezwungen, sich mit einem denkbar niedrigsten Verdienst zu begnügen und der Händler ebenso, muß aus Not zu Preisen verkaufen, bei denen von einem Verdienst keine Rede mehr sein kann. Die Unterhaltung eines nur ganz bescheidenen Lagers und die Bereithaltung entsprechender Lagerräume ist schließlich nur Großkapitalisten unter den Handelsfirmen möglich. Das, was der Händler bei den enorm hohen Anschaffungs- und Betriebskosten zur Not noch als geringen Verdienst herausschlagen könnte, wird ihm durch die ungerechteste aller Steuern, die 15prozentige Luxussteuer vorenthalten. Und das Publikum? Es muß darben an einem Kulturgut, das uns mehr als irgend einer anderen Nation ans Herz gewachsen ist. Bei allem Unfug und Mißbrauch, dem das Klavier ausgesetzt ist, bleibt es immer der hervorragendste Faktor im musikalischen Erziehungs- und Bildungswesen. Wenn es unsre Kultusbehörden mit ihrem Bemühen um Verbreitung und Vertiefung künstlerischer Kultur ernst meinen, warum geht von ihnen nicht ein energischer Protest aus gegen staatliche Zwangsmaßnahmen, die geeignet sind, grade einen der wichtigsten Zweige künstlerischen Schaffens und Strebens lahm zu legen?

Gradezu verheerend sind die Schädigungen, die durch die unglückselige Klavier-Luxussteuer die musikalische Lehrerschaft und die Musikbildungsanstalten zu erleiden haben. Die Nachfrage nach gutem Klavierunterricht ist rapide im Sinken. Dem jungen Nachwuchs muß mit geringen Ausnahmen die Beschäftigung mit der geliebten Kunst vorenthalten werden, wenn die Familie nicht etwa schon im Besitz eines Instruments ist. Wenn es in einzelnen Fällen schließlich auch zur Not reicht, für teures Geld einen alten Kasten zu erwerben, so wird auch dies durch rücksichtslose Steuererhebung erschwert. Man werfe nicht ein, daß genug schlecht Klavier gespielt werde. Durch die Klavierluxussteuer wird das Heer ohrenmarternder Dilettanten sicherlich nicht vermindert; wohl aber

wird Tausenden von ernst strebenden Talenten der Weg zu musikalisch-künstlerischer Bildung dadurch verlegt. Wenn die Steuerbehörde glaubt, auf diese Art Besteuerung nicht verzichten zu können, so soll sie die Benutzung von Klavieren in Vergnügungslokalen mit einer besonderen Steuer belegen, als da sind: Kaffeehäuser, Tanzlokale und die Stätten gewohnheitsmäßiger Schlemmerei; die können es leichter vertragen als die private Musikpflege: oft das einzige, was ernstgesinnten Menschen heute noch als Trost und Erbauung in der allgemeinen Misere des Daseins übrig bleibt.

Wie tief die durch eine kurzsichtige Steuerpolitik herbeigeführte Schädigung eines einst blühenden Industriezweiges ins allgemeinwirtschaftliche Gebiet einschneidet, erhellt aus den Darlegungen des Verbandes Deutscher Klavierhändler. Es heißt da u. a.: „Die Folge dieser Absatzstockung ist die Entlassung zahlreicher Angestellten und Arbeiter. Was das Reich auf der einen Seite an Luxussteuer für Klaviere und Harmoniums einnimmt, das wird auf der anderen Seite an Arbeitslosenunterstützungen, Verwaltungskosten für Steuerämter usw. reichlich wieder ausgegeben."

Aber auch der Musikalienhandel im Verlag sowohl wie im Sortiment leidet schwer unter dem Drucke ungerechtfertigter Besteuerung. Der Absatz von Schulwerken und instruktiven Ausgaben für Klavier, der Lebensnerv der meisten Editionen, ist am Verkümmern. Nichts zeigt mehr den durch Zwangsmaßnahmen — Papierzwangswirtschaft! — herbeigeführten Rückgang des musikalischen Bildungswesens, als die Absatzstockung in den wertvollsten, in der ganzen Welt an erster Stelle stehenden Musikverlags-Erzeugnissen. Als zweifelhafte Kompensation darf sich der Sortimenter nur noch an dem Vertrieb internationaler Schundliteratur einigermaßen schadlos halten.

Wenn die Steuerbehörde nicht durch eigene Einsicht zur Aufhebung des unglücklichen Gesetzes gelangt, so sollten alle Versuche gemacht werden, durch gemeinsamen Protest des musikalischen Lehrerstandes und aller Musikbildungsanstalten sich energisch dagegen zu wehren.

Joh. Seb. Bach (1685–1750)
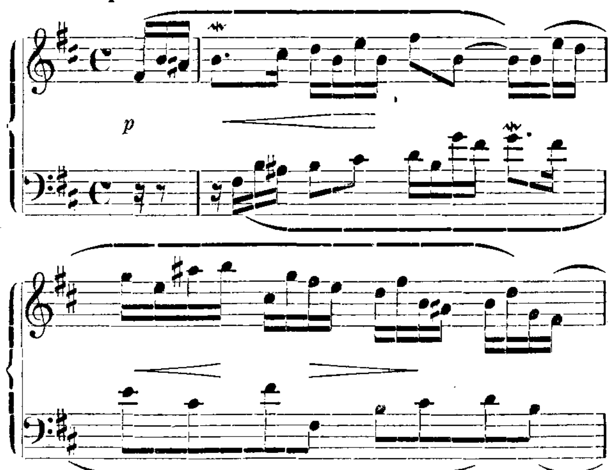
Sechs kleinere (genannt „französische") Suiten

Von Prof. Heinrich Schwartz / München
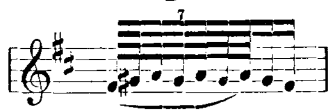
2. Fortsetzung

Dritte Suite (H-Moll).
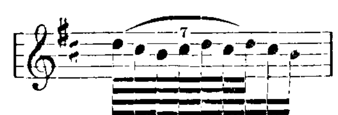
Ein wie prächtiger zweistimmiger Satz ist doch diese Allemande! Wie das lebt und quillt in melodischem Reichtum! Die unerschöpfliche Phantasie des großen Meisters hat hier aus einem winzigen Kern ein Tongebilde von entzückendem Filigran geschaffen. Sein Vortrag wird daher von diesem Gesichtspunkte aus zu behandeln sein.
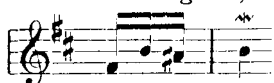


Man beginne zart mit zierlichem Ausdrucke; wesentliche Steigerungen sind dem Stücke fremd und deshalb zu vermeiden. Schlicht und einfach sei die Darstellung. Im 9. Takte 1. Teil findet sich ein Triller mit Vorschlag von unten:
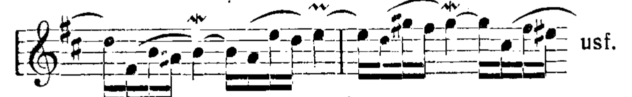


Desgleichen 10. Takt 2. Teil mit Vorschlag von oben:
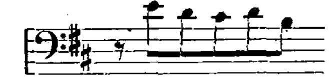


Der im gleichen Takte enthaltene Trugschluß darf schon etwas eindringlich gebracht werden. Man phrasiere nicht zu oft, um die melodische Linie nicht zu zerreißen — das würde zu einem trockenen, lehrhaften Vortrag führen — aber man sei sich bewußt, daß der musikalische Grundgedanke mit dem 2. Sechzehntel beginnt,



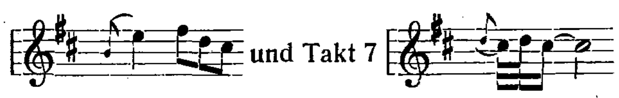
und daraus hervorgehend mit dem ersten abschließt, wie etwa folgendes Beispiel anzeigt.
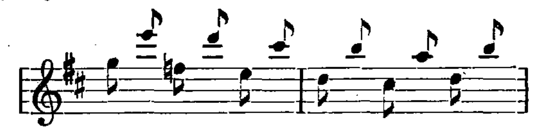


usf. Danach ist die Phrasierung zu bestimmen. Im 9. Takte des ersten Teiles ist das zweite und dritte Viertel von Bach selbst mit Bindebögen versehen, also legato! Zeitmaß beiläufig ♩ = 84 Auf die zarte Allemande folgt eine kräftige Courante, diesmal im zweiteiligen Takte $^6/_4$ statt wie meistens $^3/_2$, der dieses Thema
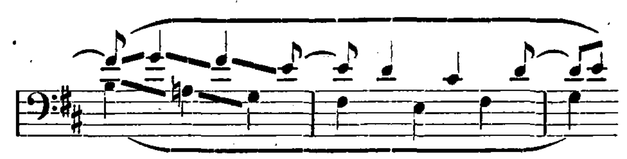


zugrunde liegt. Dasselbe darf in raschem Tempo (𝅗𝅥. = 60) schon etwas kräftig durchgeführt werden. Über die Phrasierung ist nichts Besonderes zu erwähnen; sie ergibt sich von selbst. Auch die vorkommenden Triller und Verzierungen sind hinlänglich besprochen (s. Allemande). Den Vorschlag Takt 4 würde ich als Achtel behandeln:
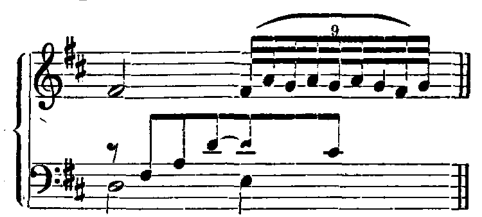


Für die Sarabande ist natürlich wieder strenges legato Hauptbedingung. Sie besteht aus 4taktigen Perioden, erster Teil umfaßt deren 2, zweiter Teil 4. Recht genau wollen die Takte 5 und 6 in Mittelstimme und Baß behandelt sein. Nicht wie so beliebt



sondern innige Bindung:
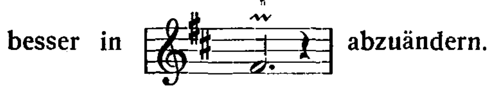


Die dadurch in die Erscheinung tretenden Dissonanzen sind besonders reizvoller Art. Der erste Takt des zweiten Teiles bringt eine seltenere Verzierung, den sogenannten Anschlag; seine Ausführung ist folgendermaßen:
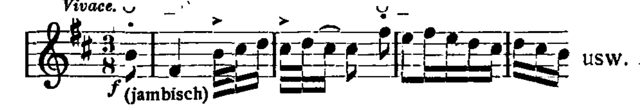


d. h. also a u f das 5. Achtel, nicht etwa vorher. Der Ausdruck dieses Stückes (♩ = 84) ist durchaus weich zu halten: p con molto espressione. Die Tiefe einer keuschen Empfindung ist es ja vor allem, welche uns Bachs Musik so wertvoll macht. Jede Ader des kunstvollen Geflechtes mit lebensvoller Wärme zu erfüllen, wird daher stets die Hauptaufgabe des Vortragenden bilden müssen. Die Anglaise (d. h. „englischer Tanz") war ein im 18. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich beliebter Gesellschaftstanz von lebhaftem Charakter und leichter Bewegung; sie ist aus dem Rigaudon entstanden. Das Zeitmaß ist ein sehr rasches (𝅗𝅥 = 104); die Phrasierung viertaktig. Für den Vortrag ist scharfe Rhythmisierung zu empfehlen, die Tongebung im allgemeinen sei nicht zu kräftig, etwa mf. Mit Ausnahme der von Bach selbst mit ⌒ versehenen Stellen (2. Teil Takte 5, 6, 15, 16 u. a.) bin ich dafür, das Stück non legato zu spielen. Der 8. Takt des zweiten Teiles wäre wohl

besser in
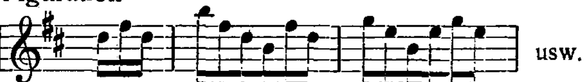


abzuändern.
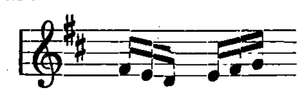
Als weiteres „Intermezzo" folgt darauf ein Menuett mit Trio, zweitaktig in der Struktur. (Das Trio viertaktig.) Man fasse dieses kerngesunde Stück ja nicht zu zimperlich an, auch nicht zu langsam (𝅗𝅥. = 52) und lasse sich dadurch nicht beirren, daß das Menuett u r s p r ü n g l i c h e i n s e h r m ä ß i g e s Zeitmaß bedingt. Wie Haydn des öfteren dem Menuette eine schnellere Bewegung gab, so hat auch schon Bach sich nicht immer an das hergebrachte Zeitmaß gehalten. Das Trio, dessen melodischer Kern zwar dem 4. Takte des zweiten Teiles des Menuettes entstammt, mag ein wenig langsamer gespielt werden (𝅗𝅥. = 48), auch zarter als das Menuett. Über den im 2. Takte vorkommenden „Schleifer" ist schon gesprochen worden. (Siehe S. 310). Auch diese Gigue verlangt ein schnelles Zeitmaß (♩. = 66) und straffe Rhythmik. Recht genau nehme man die Deklamation des Themas,



die von einschneidender Plastik und Schärfe sein soll. Für die Ausführung der flüssigen melodischen Figuration



erscheint non legato am entsprechendsten. Im 16. Takte wäre

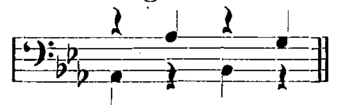


in der angegebenen Weise zu phrasieren.
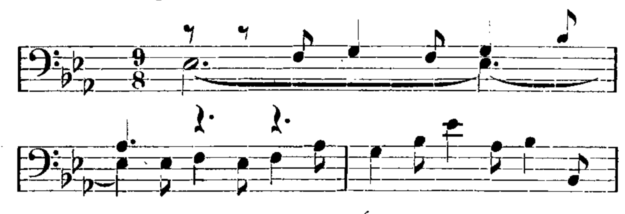
V i e r t e S u i t e (Es-Dur).

Die Allemande dieser vierten Suite ist weniger ein Tanzstück, als ein Präludium von bescheidener Ausdehnung. Es verlangt gesangreichen, ausdrucksvollen Vortrag; das Zeitmaß wird daher nicht zu

rasch genommen werden dürfen, ♩ etwa = 76. Im 3. Takte sei man hinsichtlich des Tenores recht peinlich: as halbe Note gebunden an das folgende g; also nicht wie häufig:



Es erscheint erfahrungsgemäß durchaus nicht überflüssig, auf derartige Lässigkeiten von Zeit zu Zeit hinzuweisen. Die Courante (♩ = 116) denke man sich im $^9/_8$-Takte notiert, und ich bin der Meinung, daß dem Auftaktachtel ♪ nicht der Wert des 6. Achtels (im $^3/_4$-Takte), sondern des 9. (im $^9/_8$-Takte) zukommt; daß es nicht schwerfällig, sondern leicht zu nehmen sei. Die Ausführung der linken Hand hat durch das ganze Stück in dieser Weise zu geschehen:

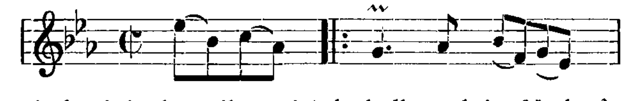


Es ist nicht anzunehmen, daß Bach das 4. Sechzehntel nachschlagend behandelt haben wollte. Die Schreibweise
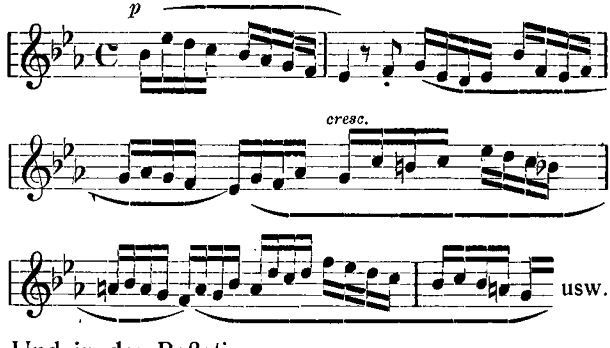
scheint ihm vielmehr fremd gewesen zu sein. Vergleiche übrigens die Courante der I. Partita, das D-Dur-Präludium im 2. Teile des wohltemperierten Klavieres usw.

Über die Sarabande (♩ = 80) ist nichts Besonderes zu sagen. Die Intermezzi bestehen diesmal aus Gavotte, Menuett und Air. Die Gavotte ist eine altfranzösische Tanzform im $^4/_4$-Takt mit $^1/_2$ Auftakt, deren kleinste Notenwerte — des schnellen Zeitmaßes wegen — Achtel sein sollen. Anmut, Leichtigkeit sind für den Vortrag gleichermaßen erforderlich. Das Zeitmaß leicht beschwingt, 𝅗𝅥 etwa = 76, die Tongebung ja nicht zu stark p, mf.
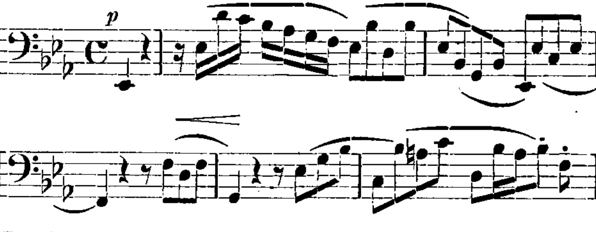
Hinsichtlich der Phrasierung vergesse man nicht, daß die Zäsuren jeweils nach dem zweiten Viertel, niemals nach dem vierten vorzunehmen sind. Im ersten Teile also beispielsweise im 4. Takte. Die Bindungen



sind original, an ihnen ist deshalb auch im Verlaufe festzuhalten. Schließt sich an die Gavotte eine zweite Gavotte an, so ist sie gewöhnlich als musette, d. h. Dudelsack geschrieben; das ist nun diesmal allerdings nicht der Fall. Nach einem kurzen Menuett (♩ = 120), das zu Bemerkungen keinen Anlaß gibt, folgt wie in der zweiten Suite eine Air, ein lyrischer Ruhepunkt, der gesangreichen Ton und verständige Phrasierung erheischt. Bezüglich der letzteren sind gewiß verschiedene Deutungen möglich. Ich schlage folgende vor:
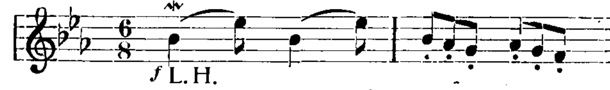


Und in der Baßstimme:
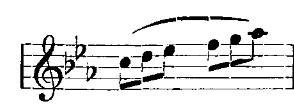


Doch, wie gesagt, es sind auch andere Lösungen denkbar. Der Vortrag sei von natürlicher Einfachheit, entbehre jedoch nicht der ausdrucksvollen Wärme.
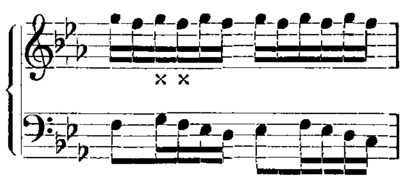
Die Gigue, durchaus zweitaktig, darf flott genommen werden (♩. = 104). Dabei nicht schwerfällig. Vortrag des Themas etwa:



Der Mordent mit Halbton a. Takte, wie diesen

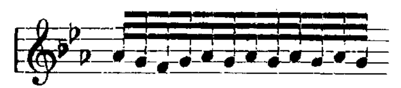


und ähnliche würde ich in der angegebenen Weise phrasieren. Der Triller im viertletzten Takte des ersten Teiles soll, um Oktavenparallelen mit dem Basse zu vermeiden, mit der Hauptnote beginnen. Bei dem raschen Zeitmaße wird der Durchschnittsspieler nicht mehr als Sechzehnteltriller zustande bringen, also wäre diese Ausführung
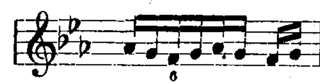


fehlerhaft. Gleiches gilt von der Parallelstelle im zweiten Teile. Der Triller (4. Takt 2. Teil) mit
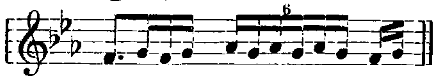
Vorschlag von oben wäre nach Ph. E. Bachs Erklärung (Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen) folgendermaßen auszuführen:



im langsamen Zeitmaße zwölf Noten, das ist natürlich hier ausgeschlossen. Sechs Noten werden schon große Schwierigkeiten verursachen und die Aufeinanderfolge



macht sich gewiß nicht gut. Ich wäre daher dafür, auf den Vorschlag zu verzichten und den Triller von oben zu beginnen:



(Sechs Trillernoten sind wohl in diesem Falle das Äußerste an Schnelligkeit.) (Schluß folgt)

Der Hahn

Von Robert Hernried / Mannheim
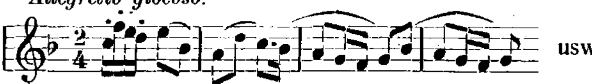
Im Herbst 1913 veröffentlichte ich in der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine Studie über musikalische Rufe auf Grund von Beobachtungen im Alltagsleben. Nachstehende Skizze über einen originellen Hahnenschrei, den ich in Oberlaibach (Krain) hörte und unter meinen Notizen aus dem Felde fand, mag die alten Studien ergänzen. / Der Verfasser

Über den Hühnerhof neben dem Häuschen, in dem unser Militäramt untergebracht ist, herrscht ein mächtiger Haushahn. Das Tier hat einen Ruf, der von dem seiner Mithähne völlig abweicht. Während der Hahnenschrei sonst als auf einen Ton erklingend (zum Schluß leicht chromatisch abwärts leitend) an unser Ohr dringt:
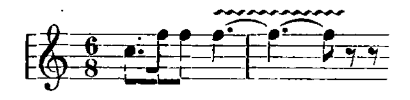
klingt er bei ihm rein melodisch und schließt regelmäßig mit dem Tritonus abwärts:



Dies wirkte anfangs geradezu aufreizend auf mich. Tag für Tag klang derselbe Hahnenschrei an mein Ohr, er durchdrang meine Gehirnzellen und verfolgte mich — besonders mit seinem tritonischen Schlusse — im Schlafe. Schließlich half ich mir durch Ausbau dieses Melodiefragmentes zu dem Thema:



Seitdem tut der Tritonus E-B (der sich bei meinem Hahn übrigens durch Vertiefung des B um einen Viertelton zuweilen vergrößert) nicht mehr weh. Ich habe seitdem dem Schrei vieler Hähne aufmerksam gelauscht und fand, daß wohl die Anfangsquart mitunter erklang:



zum Schlusse aber höchstens ein kleines Chroma abwärts (tonal nicht bestimmbar) folgte, niemals aber ein ausgesprochenes Intervall, geschweige denn der Tritonus.

Der Wiener Walzer und seine Meister

Ein Spaziergang von Alt- nach Neu-Wien

Von Dr. Wilhelm Zentner / München

Macht man sich nicht beinahe eines Gemeinplatzes schuldig, wenn man Wien als die Heimat des Walzers bezeichnet? Jeder von uns, eine unbeschreibliche Sehnsucht im Herzen, ist zum mindesten schon einmal an Hand Alt-Wiener-Memoiren, die eine ganze reizvolle Literatur für sich ausmachen, durch die Straßen der Donaustadt gewandert, hat im Schönbrunner Park geschwärmt und das bunte Leben des Praters als heiterste Daseinsoffenbarung in sich aufgenommen. Ein zarter Duft hat sich über diese Dinge gelegt, der durch die stille Wehmut eines unwiederbringlich Verschwundenen nur noch an verführerischem Reiz gewinnt; ein poetischer Hauch, wie er für uns Rückblickende etwa auch Alt-Nürnberg umspielt, vielleicht nur mit dem Unterschiede, daß die Atmosphäre an der Pegnitz nachdenklicher und vergeistigter erscheinen mag, während an der Donau der „schöne Wahn" vorurteilsloser genossen und erdenhafter apotheotisiert wird. Das Stegreifspiel hat hier solange geblüht, bis sich in „kultivierteren Zeiten" das Extempore des Hanswurstes in das augenblicksgeborene „Bon mot" der Bauernfeldschen Salonhelden oder die freche Glosse der

Nestroyschen Komödie verwandelte. Die Laune, sinnfällig geworden in den abwechslungsreichen Unterhaltungen des Praters, ist hier unaufhörlich mit sprühenden Raketenfeuerwerken in blaue Nacht zerstäubt. Daneben liegen stillere Lauben in sentimentalerem Lichte: Die Liebe, nicht so sehr tiefinnerstes Erlebnis, als vielmehr graziöses Spiel, findet hier den Idealtypus des „süßen Mädels" — Schäferei und Rokoko reichen so tief hinein ins 19. Jahrhundert. Man hat nicht allzu viel Gemälde von Meisterhand, welche diese Periode des Wienertums in Zeichnung und Farbe festgehalten haben, ja man ist versucht zu sagen, sie war zu beweglich, um überhaupt im Bilde festgehalten werden zu können; sie fand weit eher ihren Ausdruck in dem hurtigen Dialog des Wiener Unterhaltungslustspiels, in Alexander Baumanns witzigen Improvisationen und (der Dichtermusiker ist hier die Brücke) in der Musik jener Tage.

Selbst die Kongresse „tanzten" in Wien, wie hübsches Witzwort vom Jahre 1815 meinte, ehe sie „marschieren" wollten, und man kann dreist behaupten, daß der Rhythmus der Stadt der Dreivierteltakt wurde, nachdem als eindeutigste Verlautbarung ihrer Lebensfreude aus der Ehe zwischen Frohsinn und Spiel der Walzer entsprungen war. Damals fand das Gesellschaftsleben des Vormärz eine künstlerische Formung seiner auf den heitersten Genuß des Daseins gerichteten Tendenzen, die später kaum mehr in gleicher Vollendung erreicht wurde und die, aus Eigenstem schöpfend, noch nicht zu pseudoexotischer Importware ihre Zuflucht nehmen mußte. Diese Form ist selbst heutzutage von so großem, unabstreifbarem und unwiderstehlichem, ja geradezu innigem Reiz, weil sie ein selbstverständlicher natürlicher Ausdruck gläubiger Hingegebenheit an die gütige Schönheit des Daseins ist, der nur naiven Herzen eignet. Wenn ihr Wellenschlag mitunter auch etwas seicht zu plätschern scheint, so bleibt er doch fern von allem Absichtlichem, bloß Gewollte und Aufdringliche. Gewiß, Tanzmusik ist in den wenigsten Fällen Selbstzweck, höchstens wenn einer (und die größten Meister haben dies tatsächlich getan) sich sein Tanzlied geigte; sie ist im Gegenteil „angewandte Musik", ein Kleid, das sich der Gesellschaft anschmiegt und mit den Moden wechselt. Die Aufgabe heißt in erster Linie: geschmackvoll sein, und das Geschmackvollste wird stets das Einfache bleiben!

So ward Wien die Heimat des Walzers, der nur die Verkörperung des Lebensstils dieser Stadt war. Die Voraussetzungen waren gegeben: das Naturell des süddeutschesten aller deutschen Stämme, seine bereits südlich angehauchte Sinnlichkeit, sein „Phäakentum", wie es der grollende, schwerblütigere Grillparzer nannte, der Prater, baumüberschattete Wirtshausgärten und Streichkapellen. Dort in „Dommayers Kasino" zu Hietzing schwang Josef Lanner († 1843) mit einladender Geste den Dirigentenstab. Er, der die Leute so schön zum Tanze bitten konnte, sollte einer der Erzväter der neuen Kunstgattung werden. Dort fand sich schon die Form, welche von Johann Strauß, dem Jüngeren, nur bereichert, nicht aber einmal bedeutsam erweitert wurde. Die alten, gravitätischen Menuettschritte werden beschwingter, ihr zeremoniöser Gestus gelockert, beweglicher und freier. Carl Maria von Webers „Aufforderung zum Tanz" war eine der ersten elementaren Evolutionen des modernen Tanzempfindens und die Wiener Meister Lanner und Johann Strauß, der Ältere, haben daraus gelernt.

Das Lebensgefühl, das, zur Musik geworden, aus dem Walzer atmet, fügte sich also willig unter das Gesetz einer festen Form und bewahrte auf diese Weise immer einen sicheren Halt, eine gewisse Vornehmheit und Gemessenheit, ohne in der Richtung zu entarten, wie dies in den bacchantisch zügellosen Temperamentsausbrüchen des gallischen Cacans später der Fall war. Jacques Offenbach, der Deutschfranzose des zweiten Empire und der typische künstlerische Vertreter jener Epoche, ist daher der große Gegensatz zu den älteren Wiener Meistern.

Josef Lanner, der älteste, blieb der sinnigste; ein Unterton von leiser Wehmut schleicht sich nicht selten bei ihm ein, der ahnungsvoll anzudeuten scheint, daß alle Lust einmal ihr Ende finden müsse — ach manchmal so früh, so früh! In den Märchenstücken Ferdinand Raimunds, der, wie Lanner für die Volksmusik, so für die Volksbühne schrieb, schlummert ein ähnlicher Zug; man erinnere sich nur der ergreifenden Szene, wo das „Brüderlein fein", die Jugend von dem alternden Fortunatus Wurzel unerbetenen Abschied nimmt. So scheinen beide Meister mehr Vertreter einer wehmütig süß verklingenden, denn einer neuanhebenden Epoche zu sein. Die Sensibilität des Rokoko zittert in dem Schöpfer der „Schönbrunner" leise nach. Er lächelt, doch wer weiß, ob dieses Lächeln nicht nur ein Abglanz gütiger Laune auf gefrorenen Tränen ist? Nein — das ist mehr als kapriziöse Rokokoempfindsamkeit, in wattierten Schächtelchen wie ein kostbares Kleinod gehegt, das ist das viel geschmähte und viel gerühmte „Wiener Gemüt"!

Daß sich der Walzer solange auf stolzer heimatlicher Höhe zu halten vermochte, war das Verdienst einer ganzen Dynastie von „Walzerkönigen", die ihr Erbfolgerecht in dem Namen Strauß bewährt hatte. Johann Strauß, der Vater, den die Allgemeinheit heute hauptsächlich noch als Schöpfer des „Radetzkymarsches" ehrt und kennt, wirkte zuerst als Bratschist in Lanners Quartett, später in dessen verstärktem Orchester als zweiter Diri-

gent, um sich endlich selbständig zu machen. Auch um seinen Namen ranken sich die in ihrer entwaffnenden Harmlosigkeit unsterblichen Verse, welche damals in Wien umliefen:

„Der Lanner, der Strauß, der Morelly dazua,
Dö geigen dö Seelen zur ewigen Ruah,
Dö geigen den Herzen die Himmelsfreud',
Aber 's Tanzen is g'scheiter, zum Sterben is no Zeit!"

So sehr nun auch der alte Strauß von der Musikestrade herab den Herzen „die Himmelsfreud geigen" mochte, so gefürchtet war er im Kreis seiner Familie und mit hartnäckiger Zähigkeit beflissen, seine beiden ältesten Söhne Johann und Josef von jeglicher Berührung mit der Musik zurückzuhalten. Heimlich mußten die beiden längere Zeit den unwiderstehlichen Drang befriedigen, ehe sie endlich dem Vater eines Tages aus seinen eigenen Werken vorspielen, und zwar so wacker, daß er auf der Stelle merkt, wie sehr die beiden Knaben „es in sich haben". Aber auch dann kommt keine volle innere Harmonie in dies Musikerhaus, und die vermittelnde Güte der Mutter muß oft Spannungen lösen, Spannungen verhindern.

Josef war die weichere, vielleicht auch gemütvollere Natur, die in verhältnismäßig jungen Jahren ein tragisches Geschick ereilte; seine „Frühlingsluft" lebt noch heute, aber Johanns Ruhm verdunkelte ihn im allgemeinen doch stark, denn Johann ward der „Berühmte" und erwarb dem Walzer Weltruf. Wenn man sein reiches Lebenswerk überschaut, dann fällt vor allem die Ungleichheit seiner Produktion auf, die man nicht allzu nachsichtig beschönigen sollte und die sich aus der Fülle des Geschaffenen erklärt. Richard Specht, sein feinsinniger Biograph, meint mit Recht, Musik sei bei Johann Strauß gewissermaßen eine Eigenschaft, unablösbar von seinem Charakter, ein Teil seines Selbst — nicht eine Gabe der Widerspiegelung seelischer Empfängnisse. Wohl möglich; denn bei den fruchtbaren Wiener Literaten Nestroy und Bauernfeld treffen wir ähnliche Erscheinungen. Und Strauß' Musik ist denn auch diesem Selbst sehr ähnlich: temperamentvoll, doch vornehm, sprühend und manchmal übermütig, aber immer liebenswürdig. Verfällt er ins mehr Gefühlvolle, dann glaubt man nicht selten einen nicht ganz echten Ton zu wittern; neben kurzen Ausflügen ins exotische Milieu kommt immer wieder rasch die Heimkehr ins heimische Wien. Eine Reihe seiner Walzer, die Namen sind auf aller Zungen und die Melodien in aller Herzen, dürfen heute wahrhaft klassisch genannt werden, und von ihnen gilt Richard Wagners in mehreren Fällen wiederholtes Lob, daß er dem Walzerkönig gerade so aufrichtig und neidlos zollte wie ein anderer Meister ernster Musik, nämlich Johannes Brahms, der mit Strauß persönlich befreundet war.

Indessen entdeckt jeder, der tiefer schürft in dem Schaffen von Johann Strauß, das ohne Zweifel den Höhepunkt einer Entwicklung darstellt, bereits einen Keim zum Verfall, der vorerst, noch positiv gerichtet, nur ganze Meisterwerke, Kulminationspunkte in der Walzermusik, zeitigen sollte. Denn allmählich schien der Walzer zum Teil seine ursprüngliche Bestimmung einbüßen zu wollen, lediglich „angewandte Musik", nur reine Tanzmusik zu sein. Er steckte sich in den offiziellen Frack und betrat das Konzertpodium. Er wurde konzertant. Die „Geschichten aus dem Wienerwald", sicherlich ein Geniewalzer, verraten bereits diesen Ehrgeiz. Man begreift: „höher konnte der Walzer nicht steigen." Allein nun hatte er nur noch einen Schritt hinüber zur Bühne; vom Frack fuhr er ins Kostüm: Johann Strauß schrieb Operetten. In ihm scheint diese Gattung bereits für lange Zeit vollendet, wie etwa in dem größeren Franz Schubert das deutsche Lied. Mitschuldig aber an dem Tiefstand der heutigen Operette, dieses Gassenkindes der heiteren Muse, ist Johann Strauß insofern, als wohl die von ihm begründete Gattung blieb, indessen Meister seines Schlages nicht mehr nachkamen. Man ahmte ihn entweder nach oder unternahm Neues mit ungenügenden Mitteln. Auch waren ihm seine Texte so gut wie gleichgültig: sie geben an Unsinn und Albernheit modernsten Machenschaften kaum etwas nach. Auf dieser abschüssigen Bahn gelangte man in der Operette zu jener Unterschätzung des Librettos, von der man sich in der Oper unter Richard Wagners mächtigem Einfluß gerade losgerungen hatte. In der Operndichtung zog die Problematik der modernen Dramatik und damit ein Hang zur Schwere ein, in der Operettendichtung dagegen verfiel man ins noch weit gefährlichere Gegenteil: man nahm alles spielend, unwahrscheinlich leicht. Ein Walzer, ein Couplet von aktueller Färbung und eine starke Dosis tränenseliger Sentimentalität müssen es heutzutage machen, wie oft gar noch weniger! Hoch ragen dagegen die Schöpfungen von Johann Strauß, ausgestattet mit reichstem musikalischen Edelgut. „Fledermaus" und „Zigeunerbaron" sind klassisch geworden. „Der lustige Krieg", „Die Nacht in Venedig", „Indigo" müßten es wohl sein, falls der Publikumsgeschmack nicht so unberechenbar und auch undankbar wäre. Allein gerade die drei letzten Werke sind vielleicht deshalb weniger beliebt, weil keine ihrer Gestalten so tief ins Volk gedrungen ist, wie etwa der Gefängnisdiener „Frosch" aus dem „Fidelen Gefängnis", der „Fledermaus" und der Schweinezüchter „Kalman Zsupan" aus dem „Zigeunerbaron" mit „seinem idealen Lebenszweck". Man sieht, das rein musikalische wird erst in zweiter Linie entscheidend; Frosch ist ja lediglich Sprechrolle. Aber auch Johann Strauß, der Bühnenkomponist, schuf weni-

ger musikalische Charaktere und scharfumrissene originelle Figuren als vielmehr das, was einen Teil seines Wesens ausmachte, reine Musik. Das heißt: nicht einen „Eisenstein", eine „Rosalinde", eine „Adele", sondern einen „Fledermauswalzer", einen „Fledermaus-Csardas", das Lied vom „Brüderlein und Schwesterlein" usw.

Die Tradition der Walzerdynastie Strauß wahrte am längsten Eduard Strauß, der jüngere Bruder Johanns und Josefs, weniger als Komponist, denn als Dirigent des Strauß-Orchesters, das er nach Johanns Rücktritt allein leitete. Man hat einen wichtigen musikalischen Eindruck versäumt, wenn man dies Orchester und diesen Dirigenten niemals gehört hat. Sie beide hatten Tradition. Wien hat diesen letzten Sproß einer seiner berühmtesten Künstlerfamilien und den Vertreter einer verrauschenden Zeit, um die unvergeßliche Erinnerungen spielen, mit viel Liebe gefeiert. Vor wenigen Jahren ist er gestorben.

Und so sind wir von Alt-Wien nach Neu-Wien gewandert. Ein Stück Kulturgeschichte in bescheidenem, aber ungeheuer bezeichnendem Ausschnitt scheint mit dieser Entwicklung der Walzermusik vorübergezogen. In den vormärzlichen Stücken Bauernfelds, wo man bei den Tanzgesellschaften Lanner und Vater Strauß spielte, atmet noch ganz der behagliche Geist des Biedermeier, die Mädchen schwärmen für die tugendhaften Heldinnen in Fieldings „Tom Jones" und Lessings „Minna von Barnhelm", sticken den Vätern ruhsame Schlummerrollen und den Liebhabern beperlte Brieftaschen, die jungen Männer begeistern sich für die Landwirtschaft und für stilles häusliches Glück; jedoch im späten Bauernfeld, wo bereits die Walzer des jüngeren Strauß durch den Ballsaal vibrieren, sind die Damen der modernen Jugend „halb voll geflügelter, halb voll reflektierender Psyche", die Jünglinge aber, das Monokel kühn ins Auge geworfen, studieren die Börsenblätter und sprechen vom neuesten „Schick". — Aus dem Idyll ist die Großstadt geworden!

Missa solemnis

Eine Geschichte vom doppelten Ich / Von Otto Karl Schilling

Erwartung und Unruhe rauscht unter der schmalkufigen Kuppel der Markuskirche, bewegt die Menschenglieder in den Bänken und drängt mit neuen Besuchern durch die Gänge des Schiffs. Gesichter hängen über die Brüstung der obersten Galerie, scheu einem Programmzettel folgend, der zur Kerzenkrone flattert.

Nur auf den entschlossenen Zügen eines schlank kauernden Mannes zieht leiser Spott. Langsam streift sein Auge über den Stirnkranz und sinkt nachdenklich auf das Blatt unter den Händen ... Missa solemnis steht dort in bauchigen Lettern. Gleichgültig, wie auf allem Papier, — und doch wie ein Geheimnis verborgen ... Missa solemnis? — Eine Tanzmusik im Glockenrhythmus, oder —

Sein Lächeln sieht überlegen auf das Blatt.

Wer könnte auch der sturmgewordenen Sehnsucht Beethovens glauben? Er ging durch die Nacht, Offenbarung sehend, — und war nur ein Dichter. Saß wie die Glockenspinne im Dom seiner Fäden und träumte sie zu Gerippen der Horizonte. Doch zu großer Raum bläht sich zwischen Himmel und Erde. Gott hängt sein Steinherz über die Welt; und die Menschen rufen es um Liebe und Sehnsucht ... Leidend, wie wahnsinnige Vögel ...

Bitternis lagert um den Mund des Versunkenen. Sein Blick hebt sich und fliegt, Verachtung und Spott auf die Statuen gläubiger Anbetung schießend.

Seufzen beugt die gemeißelte Stirn wieder zur Brüstung. Die Stimme der Vergangenheit belauschend, sieht er sich im Zug der Erstkommunikanten.

Gebeugt und bleich, fressenden Zweifel im Herzen.

Vor dreißig Jahren ...

Seine Finger kriechen zur Faust ... Frei!

Wehes Ringen schüttelte die Knechtschaft des Glaubens ab. Wille gährte in die morsche Sehnsucht der Seele und trieb ihn ans Ziel. An sein Ziel — unehrliche Götter und Tempel zu stürzen. Stürzen nicht alle Fernen im zwiespältigen Ich, wenn ein Gedanke eigenwillig den Weg zur Mündung sucht? Ja! Sie stürzen auf Materie und Kraft, die wirklich und immer nur wirklich, Atome zum Kosmos fügten ...

Vor dreißig Jahren.

Zwanzig Jahre floh er die Erinnerungen der Kirche. Ein Stein des Anstoßes war sie ihm. Ein Stein, den er mit zertretener Jugend über Länder und Meere getragen. Bis Spott alles Leiden fortbiß ...

Und heute?

Der zur Heimat Gekehrte wollte sich messen an allem, was war. Dem Moloch der Jahrhunderte entgegenstehen, zu dem Millionen aus Instrumenten schrien und jubelten ...

Feierlich trug das Vorspiel zum Kyrie seine Gedanken fort. Sein Kinn liegt in die Rechte vergraben. Gleichgültigkeit blickt auf das Chor der Musiker, aus dem die Orgel in schimmernden Terrassen klettert.

Aufbrausend, wie ein Gesang um Gethsemane fällt das Kyrie aus hundert Kehlen in den Wind der Akkorde ... Ein Volk liegt um Erhörung auf den Knien. Arme wanken vom Horizont herab. Erkennende Verzweiflung bricht aus Gesichtern

zum Himmel... Und dazwischen ein Kyrie, vom Tenor intoniert wie ein Kommen von oben, hilferufend, wie abgründiger Zweifel, vom Sopran weitergetragen. Und Säulen und Bogen beugen sich unter dem Eleison wie um Gnade aus ihrer Erhärtung.

Fieber fliegt durch seinen Körper. Das Haupt schrumpft in die Schulter. Die Knie beugen sich und reiben an die Bogen des Geländers. Aber ein trotziger Ruck schüttelt die mitflehenden Gefühle ab. Weiberbann! knirscht es unter den Zähnen und seine Augen flammen Haß auf das Altarbild.

Und er steht aufrecht, leicht angestützt. Sein Ohr hört wie unter Tüchern. Spott kämpft mit dem, was den Weg ins Herz gefunden.

In Höhen entschwebt das Bitten der Erbarmung. Und schon beginnt's mit sanfter Gewalt: Christe eleison. Die Stimmen rufen's mit den Geigen, Orgeln und Hörnern reuvoll wie aus Nächten. Es quillt lauter, wie aufschauende Hoffnung, sinkt verworfen im Schoß zusammen und springt wie Flucht aus Verdammung an ein Kreuz...

Das war ihm zu viel. Hart stieß er sich vom Geländer. Nach dem Kalabreser greifend, flackert sein Blick wilde Beharrung.

Langsam tastet sein Schritt auf den Fliesen. Eleison ruft's ihm nach durch den schmalen Gang zur Wendeltreppe. Ruft den stolzen Fuß zurück zur Anbetung.

Emporschlürfende Schritte hemmen sein Fliehn. Nur keinen Menschen sehn jetzt! Mit hastigem Schwung stürmt er die Wendeltreppe hinauf, zwei-, dreimal um die Stiegenachse kreisend. Sein Gesicht ist kühler, der Fuß ruhiger geworden. Ueber sich selbst spottend, findet er die Schwäche vorhin unbegreiflich. Zurückdenkend, wird sein Lächeln Triumph. Doch schon erstickt es im Mißmut:

Die Wände singen. Fugensturm stürzt durch die Spiralen. Bricht echoschallend an den Mauern, überflutet ihn und reißt seine Seele mit zum Höhenlied: Gloria in excelsis Deo...

Posaune wird die Treppenwindung. Gloria! Gloria! Weißwallende Sieger wandeln über die Erde. Wandeln, Palmblätter und Kreuze auf den Weg breitend...

Schauer streift über seine Haut. Gefühle, Erdfesseln in sich krümmend, schütteln ihn. Erschrekkend vor seiner Schwäche fällt ein bißchen Menschentum in ohnmächtiges Nichts. Die Hand tastet an der Mauer hin zur Brüstung des Fensters. Stöhnend gräbt er die Stirn in den Arm.

Und die Treppe dröhnt. Wirbel rollen aus dumpfen Gräbern. Laudamus schmettert über sie, aufsteigend zum Jubel der Erlösung. Ein geigendes Meer spült den Ruf fort und verschlingt ihn. Doch seliger Morgen flutet aus seiner Tiefe. Sie stehn wie Eistürme aus aller Erdfeindschaft, die Hände wie Schalen zur Verklärung des Zeniths breitend.

Und sie beugen den reinen Nacken. An die Brust klopfend, singt klarer Glockenton aus dem Innersten...

Seine Arme liegen weitgestreckt auf der Brüstung. Bewußtsein zittert unter dem Gebet des Herzens. Wie ein verstoßener Wurm auf heißem Stein, quält Schuld in ihm und zieht seine Schultern mit Gewichten.

Und jauchzendes Aufatmen drängt alles in Vergessen. Flugkraft, die ihn hinausträgt in unfaßbares Licht, fühlt sein Arm. Was er bis jetzt gedacht, fällt in Ferne. Er sieht es klein im Frevel seiner Erbärmlichkeit...

„Und nein! Und nein!" preßt er jetzt von den Lippen. „Ich will nicht! Wahn hat mich wieder umstrickt... Weg! Weg! Was nicht sein kann! Das ist kein Gott, der sich nur in Gefühl und Phantasie öffnet!"

Mörder! bricht da ein furchtbarer Schrei aus seiner Brust. Gott lebt! Gib mir Gott wieder!... Mörder...

Last stößt ihn zu Boden. In die Knie gedrückt, lehnt sein Gesicht an der Wand. Wunde Augen erheben sich auf ein Kreuz, das sich in verwittertem Stein streckt.

Langsam löst sich der Schmerz seiner Blicke. Neuer Widerstand glimmt in ihnen. Sie fordern das Kreuz.

„Haha! Illegitime Kinder werden Gottessöhne! Und wenn ein Griechenfräulein schweren Leibes war, ging sie mit Zeus in Buhlschaft. Nein! Ich stehe nicht vor Gott! Was will die Stimme in mir? Mörder?... Ich bin Ich! Und kein Bewußtsein hat noch Raum. Und wenn du doch bist, Stimme des Rätsels, wenn du Gott willst, so suche ihn dir selbst!"...

Das unbeugsame Aufstehn des Credos spült die Worte von verzerrten Lippen. Plötzliches Erschrecken zuckt durch seine Muskel. Aus der Luft schmilzt eine Gestalt und tritt vor ihn. Sein Auge stiert magnetisch... Er selbst sieht sich hilflos entgegen, fortgestoßen vom Mutterarm des Lebens..

Heilige Liebe singt aus silberschwebenden Spiralen. Tausend Gestalten breiten die Hände über die Erde. Lichtzauber fließt aus blauer Kuppel auf Fabrikstädte. Kamine, wie dürres Elend ragend, verschwimmen. Und Warten liegt auf Ländern wie Kinderhoffnung.

Eine Lichtschale öffnet sich. Qui propter nos homines. Christus steht über aufflehenden Armen.

Seine Gestalt kniet vor ihm und betet. Er fühlt ihre Worte in sich. Ihre Worte um erlösende Liebe...

Dann sinkt die Luft wie ein Mantel um sie..

Abendgold flicht sich durch die gotischen Aeste des Fensters. Er liegt krumm im Schoß vor der Brüstung. Sein Einschauen sucht ihn im Innersten.

— — — — — — — — — — — — — —

Ein weihevolles Geheimnis murmelt aus der Treppe. Menschenverkündung ruft von Gasse zu Gasse und trägt sein suchendes Gebet zur Erkenntnis.

Die erste Berliner Schulmusikwoche

Von Georg Otto Kahse / Kassel

Musikwochen gehören heute zu den regelmäßig wiederkehrenden Erscheinungen des oberflächlichen gesellschaftlichen Lebens, in denen sich die innere Liebe zur Kunst neben der prächtig entfalteten Eleganz und der peinlichen Etikette wie ein verkümmertes Blümchen vorkommt. In dieser Schulmusikwoche war von alledem nichts zu merken. Sie verschwand in dem hastigen, nervösen Berlin, dessen Zeitungen von armseligen Operetten, von allen möglichen Rennveranstaltungen seitenlange Berichte brachten und die Schulmusikwoche überhaupt nicht erwähnten. Und doch ist diese erste Veranstaltung mit größter Freude zu begrüßen. Denn sie beweist, daß man heute überall zu begreifen anfängt, welche Werte die in rechte Bahnen geleitete Schulmusik zu wecken imstande ist, und reihte diese Musikwoche in die Kunsterziehungstage ein. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht hat mit Unterstützung des Ministeriums die Versammlung einberufen, deren Tagungen in der Hochschule für Kirchenmusik stattfanden.

Er war eine Fülle ernster Arbeit. Vorträge, praktische Vorführungen und Demonstrationen stellten an die Teilnehmer ein gerüttelt Maß von Spannkraft und Aufmerksamkeit.

Den Höhepunkt des ersten Tages bildete der ausgezeichnete Vortrag des bekannten Musikwissenschaftlers Prof. Dr. Hermann Abert: Über die Stellung des Musikunterrichts im Gesamtorganismus unseres Volkes.

Die Aufgabe der Schule soll sein, die Kräfte entwickeln, die im Innern des Menschen schlummern; und dazu gehört vor allem die Pflege der Musik, die nicht äußerer Schmuck der Deutschen, sondern Herzenssache sein soll.

Darum fordert Abert Wiedereinführung der Musik als Bildungsgegenstand und damit Beseitigung des Gesangunterrichts als technisches Fach. Musik ist kein Spezialfach für Auserwählte, kein Gesangunterricht, sondern muß eine geistige Macht sein, die unser ganzes Kulturleben durchdringt. Und dazu gehört die Neubildung des Lehrerstandes, deren Kantorenstand zu Luthers Zeit in Hochblüte stand. Auch der heutige seminaristisch gebildete Musiklehrer hat hohen Anteil am musikalischen Leben.

Etwas Neues brachten die Ausführungen des bekannten Lehrers Fritz Jöde über die Grundlagen musikalischer Betätigung in Schule und Leben, die nachwiesen, daß das Band zwischen Musik und Volk zerrissen ist und daß die Wandervogelbewegung hier Großes schaffen und wirken kann. Jöde wies nach, daß die heute herrschende geistlose Technik sich historisch entwickelt habe. Dem Absingen folgte als Gegensätzliches die Tonbildung, die durch rhythmische Gymnastik in neue lebenskräftige Bahnen geleitet werden kann. Musik ist Leben, will gelebt werden, und solche innere Lebenskraft ist die Triebfeder der neu einsetzenden Bewegung, in der sich alle Vorbedingungen zusammenfinden, das zerrissene Band zwischen Musik und Volk ganz von selbst und ohne äußeres Zutun fester zu knüpfen. Der von ganz neuen Gesichtspunkten beleuchtete Stoff hat jedenfalls seine Wirkung nicht verfehlt, und dem gab Geheimrat Pallat vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht deutlich Ausdruck.

Auch die folgenden Ausführungen des Prof. Sonderburg (Kiel) über die Schule als Mittelpunkt der städtischen Musikpflege waren schon im Laufe der Tagung kurz erwähnt. Die Schulchöre sollen sich zu gemeinsamer Arbeit vereinigen, um Einfluß auf das Musikleben einer Stadt zu gewinnen. Der Gesanglehrer muß einführen in die Konzerte durch sachgemäße Aufklärungen, und damit leistet der Schulmusiker wesentliche Arbeit für die Entwicklung der Musik. Von großem Wert sind die Volksmusikschulen. Die Städte müßten ein Interesse daran haben, die Musikpflege selbst zu übernehmen, damit sich aus der städtischen Singschule der städtische Volkschor entwickeln kann.

Die praktischen Unterrichtsbeispiele aus den verschiedensten Methoden wurden durch einen Vortrag des Gesanglehrers Max Ast eingeleitet, der einen Überblick über die Methoden des Schulgesanges gab. Der Redner vermied glücklicherweise das Eingehen auf die einzelnen Methoden, bei denen heute vorwiegend die Namen der Methodiker eine Rolle spielen und nicht die Formen ihrer Methode. Dabei wird vielfach auf die eigentliche Pflege des Volksliedes verzichtet und das Treffsingen als höchstes Ziel des Gesangunterrichtes hingestellt, das jede produktive Tätigkeit des Kindes unterbindet und die Freude am Singen verlernen läßt. Am schlimmsten sind die Kinder daran, die den Apparatmethodikern in die Hände fallen. Das Wesentliche faßte der Redner in folgenden Sätzen zusammen:

Jede höhere Schule muß für den Musikunterricht die genügende Anzahl Stunden zur Verfügung, muß einen hauptamtlich angestellten Musiklehrer haben, der im Kollegium auch in wirtschaftlicher Beziehung gleichberechtigt ist. Der Musikunterricht ist kein technisches Fach, sondern gleichberechtigt neben den anderen Fächern.

Es folgten nun eine Reihe praktischer Vorführungen von Prof. Rolle, Otto Blensdorf und Charlotte Pfeffer (Rhythmische Gymnastik), Marie Leo (Tonika Do Methode), Walter Kühn (Prinzip der Arbeitsschule im Musikunterricht), Rektor Hoffmann und Lehrer Max Schüffner, Max Ast und Willy Hastung, die durchweg nur Bekanntes vorführten und das in deren Methodiken besser nachzulesen ist. Man mag mit manchem nicht einverstanden sein, aber maßgebend ist nicht die Methode, sondern der Erfolg. Und der war hier stets zu merken.

Wenn ich das Eitzsche Tonwort hier besonders erwähne, das von seinem ergrauten Erfinder mit dem kurzen Satz erklärt wurde: „Das Tonwort ist eine vernünftige Notenlehre", so rief schon das Auftreten die große Zahl seiner Gegnerschaft auf den Plan. Es ist eine typische Erscheinung, daß irgendwelche Errungenschaften und Erfindungen, über deren Wert starke Meinungsverschiedenheiten und Kämpfe entstehen, schon von Anfang an den Keim des Wertvollen in sich tragen. Und nach der anschließenden Aussprache hatte man das Empfinden, daß die Erfindung des Eitzschen Tonwortes, wenn nicht Anhänger, so doch mehr Verständnis und Würdigung in der Versammlung gefunden hatte.

Die Wahl des Themas: Das Tonwort als Denkmittel gegenüber dem musikalischen Abc wie die etwas eigenwilligen Ausführungen des greisen Redners trugen anfangs nicht dazu bei, eine Brücke zwischen Sprecher und Hörer zu schlagen.

Die Demonstrationen und Versuche zur Lösung von Aufgaben eines künftigen musikpädagogischen Forschungsinstituts beschränkten sich auf knappe Erklärungen der dort aufgestellten interessanten Apparate von Prof. Dr. Schäfer. Eine gründlichere Beschäftigung mit diesen Dingen wäre vielen Teilnehmern gewiß erwünscht gewesen, zumal die folgenden Ausführungen

Walter Kühns über Wesen, Probleme und Methoden der wissenschaftlichen Musikpädagogik eine Menge ungeahnter Probleme erschloß, die nur auf Grundlage der Untersuchungen der exakten Wissenschaften möglich ist. Was die Wissenschaft erarbeitet, soll im Musikbetrieb unseres Schulgesanges angewendet werden. Zu diesem Zwecke hat sich in Berlin eine Arbeitsgemeinschaft gegründet, die tätige Mitarbeiter außerhalb des Zentrums gern aufnimmt, um möglichst vielseitiges Material zur wissenschaftlichen Verarbeitung zu erhalten. (Anfragen an Walter Kühn, Reformrealgymnasium, Berlin-Tempelhof, Kaiserin-Augusta-Straße 20.)

Was brachte die Musikwoche an praktischen Erfahrungen Neues?

Diese Frage ist mit einem glatten „Nichts“ zu beantworten, und das ist weiter nicht verwunderlich. Sonst hätte Prof. Ernst Paul aus Dresden „Neue Aufgaben im Musikunterricht“ nicht den Satz aussprechen können: Wir müssen erst einmal aufarbeiten, was seit 20 Jahren gefordert worden ist. Und wenn Rolle eingangs seiner Vorführungen erklärte: „Das Ziel des Lehrplans ist nicht erreicht, und das liegt an der Lehrerwelt“, so hat er damit leider recht. Seine Mahnung, daß sich Direktoren, Regierungen und Stadtverwaltungen darum kümmern sollten, war allen aus dem Herzen gesprochen. Bedauerlich blieb nur, daß aus der ganzen Tagung stets nur der Kampfruf der Gesanglehrer an höheren Schulen um Anerkennung und Gleichberechtigung ertönte und daß die Volksschulgesanglehrer mit ihren Forderungen vollkommen unberücksichtigt blieben: Singen bzw. Musikunterricht ist kein technisches Fach, auch nicht an der Volksschule. Die Leistungen der Schüler bleiben denen der höheren Schulen gleichwertig, darum muß der Volksschulgesanglehrer dieselbe Vorbildung aufweisen. Es ist bedauerlich, daß Geheimrat Pallat in seiner Ansprache an den Kultusminister Becker diese Forderung gänzlich unberücksichtigt ließ. Und vielleicht war es kein Spiel des blinden Zufalls, daß der Minister gerade den Vorführungen des Lehrers Jensen: „Gemeinschaftsunterricht in der Gesangstunde einer Volksschuloberklasse“ beiwohnte, dessen Kinder von musikalischen Grundbegriffen keine Ahnung hatten, und dessen praktische Vorführungen nur tastende Versuche waren.

Was ist für den Musikunterricht an den Volksschulen zunächst zu fordern?:

1. Der Musikunterricht muß von Fachlehrern erteilt werden.
2. Jede Volksschule muß ein Klavier haben und dazu einen Raum, der die bescheidensten Forderungen in der Ausführung der rhythmischen Gymnastik ermöglicht.
3. Der Musikunterricht darf als ethisches Fach nicht gleichwertig mit den technischen Fächern in bezug auf die Verteilung der Stunden (Randstunden usw.) behandelt werden.

Sich auf eine bestimmte von den vielen Methoden festzulegen, ist Unsinn. Es führen viele Wege nach Rom, und wie der einzelne sein Ziel erreicht, ist schließlich gleichgültig. Hier ist aber die Persönlichkeit maßgebend, die sich aus allem das beste für die eigene Lehrtätigkeit herauszunehmen vermag.

Bis auf einige technische Unterrichtskniffe war dem Schreiber dieser Zeilen nichts neu. Die Hermeneutik im Schulgesangunterricht ist auch ohne besondere behördliche Anweisung schon ausgeübt worden. Aber hier ist die Anwendung erstmalig praktisch gezeigt. Die Vorführungen von Dr. Max Schipke dienten mehr der Sache und ließen in der technischen Behandlung manchen Wunsch offen.

In den Vorträgen wurde häufig das kürzlich erschienene Buch von Leo Kestenberg: Musikerziehung und Musikpflege (Quelle & Meyer, Leipzig) erwähnt, dessen Verfasser als Referent im Kultusministerium den sämtlichen Verhandlungen beiwohnte. Es ist hocherfreulich, wie sich dieses Werk mit den brennenden Fragen der heutigen musikalischen Erziehung befaßt, und es wäre zu wünschen, daß Prof. Kestenberg seinen ganzen Einfluß aufbietet, um den zahllosen Wünschen veralteter Forderungen nun endlich gerecht zu werden. Die in Aussicht gestellte Erhebung des Staatlichen Instituts für Kirchenmusik zum Musikpädagogischen Institut, das die Frage um die Schulmusik in den Mittelpunkt des gesamten Musiklebens stellen will, würde uns gewiß einen tüchtigen Schritt vorwärts bringen.

Was sich heute überall fühlbar macht, das ist die Bevorzugung der Technik, und dieses Handwerkliche ist ebenso stark im heutigen Schulgesangbetriebe zu beobachten. Was uns nottut, ist die Entwicklung der produktiven Tätigkeit in der Schule, die für gewissenhafte Gesanglehrer gewiß nichts Neues bringt und in der Verwendung des Arbeitsunterrichts längst die Wurzeln für eine schöpferische Mitarbeit des Kindes zu finden wußte.

Im Laufe der Tagung wurde öfters der Wunsch laut, solche Veranstaltungen nicht nur auf Berlin zu beschränken, sondern in allen Teilen Deutschlands zu wiederholen. Das hat natürlich schon etwas für sich. Aber dann würden die Hörer vielfach auf praktische Vorführungen verzichten müssen und auf die besonderen Veranstaltungen. die die einzige Erholung in diesen anstrengenden Tagen waren und die sich mit besonderen Ehren an die Namen Thiel und Ochs knüpften.

Musikbriefe

AUS ANTWERPEN

Von Hendrik Diels

Während die Diplomatie dem internationalen Kunstverkehr von neuem schlimme Streiche zu spielen droht, sei es uns vergönnt, zum ersten Male seit Kriegsanfang über das Musikleben im „feindlichen“ Belgien zu berichten. Unsere beiden städtischen Operntheater blieben während des Krieges geschlossen. Das Musikleben beschränkte sich also auf einige Wohltätigkeitskonzerte mit einheimischen Kräften und auf Gastspiele deutscher Opern- und Operettenensembles. Jedenfalls bleibt zu erwähnen eine in flämischer Sprache stattgefundene glänzende Aufführung des Oratoriums „De Schelde“, eines der Meisterwerke unseres großen volkstümlichen Peter Benoit, unter der bewährten Leitung des hiesigen Konservatoriumsprofessors Lode Ontrop. Von den Gastspielen deutscher Operntruppen in der flämischen Oper erwähne ich: „Die Walküre“, „Rigoletto“, „Tristan und Isolde“ (eine geradezu vollendete Wiedergabe des unsterblichen Meisterwerks bot die Stuttgarter Hofoper unter Prof. Max von Schillings), „Lustige Weiber“, „Martha“, „Waffenschmied“, „Zar und Zimmermann“, „Tosca“, „Troubadour“, „Cavalleria“, „Bajazzo“ usw. Dazu kamen die großen Orchesterveranstaltungen des deutschen Sinfonieorchesters (Brüssel), die uns u. a. wertvollen Darbietungen die hiesige Erstaufführung der Straußschen „Alpensymphonie“ brachten. Seitdem hat unser Musikleben eine Krisis durchgemacht, die erst jetzt zu verschwinden anfängt. Wegen der ungünstigen materiellen Verhältnisse hat keines der beiden Operntheater während der verflossenen Spielzeit die Türen geöffnet. Die vorige Spielzeit brachte als Hauptereignis

die Erstaufführung des Debussyschen Meisterwerks „Pelleas und Melisande", dessen Erfolg leider kein dauerhafter war. Ferner sei des festlich begangenen 25jährigen Jubiläums der flämischen Oper gedacht, welche zu dieser Gelegenheit Lode Mortelmans' neues abendfüllendes Musikdrama „De Kinderen der Zee" (die Meereskinder) aus der Taufe hob. Das Werk verrät den tüchtigen Könner, der Mortelmans immer gewesen ist; mancher lyrisch prachtvoll gelungene Teil und eine richtige Auffassung der dramatischen Momente verliehen dem Werke einen erfreulichen Erfolg. Ob es sich auf dem Spielplan behaupten wird, erscheint wegen des unzulänglichen Textbuches und des Mangels an persönlichem Gepräge in der Musik zweifelhaft. Doch jetzt scheint eine neue Sonne den musikalischen Himmel zu beleuchten. Antwerpen, die Vaterstadt der Vorfahren Beethovens, hat die 150. Wiederkehr seines Geburtstages nicht vorbeigehen lassen wollen, ohne den Größten unter den Großen würdig zu feiern. Eine großartige Beethoven-Feier, unter der musikalischen Leitung des jungen •Lode de Vocht wurde in den Monaten März—April veranstaltet. Das Fest umfaßte sechs große Sinfoniekonzerte und fünf Kammermusikveranstaltungen unter Mitwirkung hervorragender in- und ausländischer Solisten. Zur Aufführung gelangten: Sämtliche Sinfonien, das Violinkonzert, das Klavierkonzert in Es, die Missa solemnis, die Ouvertüre zu Coriolan, Egmont, Leonore III, die Konzertarie Ah! perfido und die bekanntesten Kammermusikwerke des Meisters. Wagner, bei dessen Einführung in unsere Konzertsäle vor einiger Zeit sich noch Widerspruch erhob, hat kürzlich unter stürmischem Beifall den Konzertsaal des Brüsseler Konservatoriums erobert. Das Konzert, das fast ausschließlich Bruchstücke aus Wagnerschen Werken brachte, mußte viermal wiederholt werden. Und schon redet man von einer „Walküre" im Brüsseler Monnaie-Theater nach dem Pariser Vorbilde.

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

„Die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende" — früher, als im vorigen Jahre, versanken die Konzertsäle in die sommerliche Stille. Zwar verlief der Mai noch so, daß die Kollegen von der Tagespresse immer reichlich zu tun hatten, aber gegen die Überproduktion des vorjährigen stand er doch auffällig zurück. Unter den großen Konzerten fielen zunächst die sechs im Abonnement auf, die •Eduard Möricke mit dem Blüthnerschen Orchester gab. Der vortreffliche Kapellmeister führte darin Werke von Beethoven, Strauß und Wagner auf, nachdem er sie vorher als gewandter Konzertredner am Flügel erklärt hatte. Als Schluß kam wieder die neunte Sinfonie. Ihr schlicht und einfach, aber doch so klassisch groß gebautes Chorfinale forderte zum Vergleiche mit dem hohlen Kulissenbaue heraus, den Mahler als Schluß seiner „Zweiten" aufgezimmert hat. Diese „Auferstehungssinfonie" geriet nämlich in die Nachbarschaft der klassischen, da sie der „Anbruch" zur Gedenkfeier des zehnten Todestages des Auchmeisters verwandte. Die mit Hochdruck betriebene Mahlerei der verflossenen Saison hat uns immerhin überzeugt, daß diese sogenannten Sinfonien so ziemlich den größten Humbug darstellen, der in unserm modernen, an Humbug so reichen Musikwesen zu hören ist. Auch ich bin da von einer früheren bruchstückweisen Anerkennung zur gänzlichen Verwerfung zurückgeschritten. Schade um die wahrhaft glänzende Aufführung, die •Otto Klemperer gelang und ein wertvolleres Objekt verdient hätte. Doch man muß dem impotenten Blödsinne, in dem jetzt Literatur, Musik und bildende Künste taumeln, Zeit und Gelegenheit zum Austoben lassen; das Lachen darüber werden spätere Geschlechter dann schon besorgen. Eines nur schmerzt diese Anbruchs- und verwandten Leute: daß sie nämlich die Absetzung aller entgegenstehenden Kritiker nicht erreichen können. Namentlich die älteren Fachmusiker unter ihnen sind den Herren ein Gräuel; die gehen aber schon deshalb nicht freiwillig, damit die Zukunft sieht, daß es heute immerhin noch Geister gab, die während dieser epidemischen Psychose gesund geblieben sind.

Zu dieser Psychose gehört auch die Furcht vór dem Applause: was vordem in Publikum wie Künstlern Stimmung machte, verdirbt sie den modernen „Ästheten". Das Tollste in der Beziehung kam wieder mal aus Wien, das uns ja auch jenen famosen „Anbruch" geschickt hat. Da leistete sich das •Rosesche Streichquartett die Aufforderung, nicht nur „von Beifallsäußerungen zwischen den einzelnen Sätzen abzusehen", sondern auch „Störungen durch Verlassen des Saales während der Dauer eines Konzertes" (!) zu vermeiden. Sehr bescheiden! Wir Kritiker wenigstens konnten den Herren nicht die Ehre unserer Anwesenheit während eines ganzen Konzertes schenken, denn wir hatten auch noch andere, mit dem Herrn Rose gleichzeitig konzertierende Kunstgenossen zu berücksichtigen. Berlin ist eben kein Wien. Zudem hatte man an dem Bandwurme eines Regerschen Es-Dur-Quartettes bereits nach dem ersten Satze genug. Schön war es aber von den Wiener Herren, daß sie ein nachgelassenes Streichquartett unseres verstorbenen einheimischen Meisters Philipp Scharwenka spielten. Im übrigen ist es nichts als die heute ganz landläufige Überschätzung, wenn diese gewiß ausgezeichnete Quartettgesellschaft so ohne weiteres als „einzig", als eine Art von Nonplusultra gepriesen wird. Das sollten wir dem Wiener Lokalpatriotismus überlassen.

Das Verdienst, einem unserer verstorbenen Berliner Akademiemeister Gehör verschafft zu haben, gebührt auch •Hjalmar von Dameck und seinen Kunstgenossen, die im letzten Konzerte der Niedersächsischen Musikgesellschaft ein Flötendivertimento von Fr. Gernsheim spielten. Brahms' Klarinettenquintett und Weingartners Klarinettenklavierquintett ließen wieder einmal Meister •Schubert hören. Er blies so schön, daß man an seine 72 Jahre nicht zu glauben vermochte. Weder Gernsheim noch Weingartner gehören zu den Niedersachsen. Wohl aber der Altonaer Carl Reinecke. Warum erinnert sich die Niedersächsische Musikgesellschaft nicht seiner zahlreichen Meisterwerke? Auch Wilhelm Rohde und Franz von Holstein harren als Niedersachsen noch der Berücksichtigung durch die junge, aber doch schon so verdienstvolle Gesellschaft. In einem Konzerte, das der Pianist •Julius Dahlke und der Violoncellist •Walter Schulz gaben, hörte man nach Beethovens Sonate op. 69 zwei wertvolle Neuheiten: eine Klaviersuite op. 71 von Walter Niemann und vier Stimmungsbilder op. 103 für Violoncell von Hugo Kaun (Schwere Stunden — Einsam — Andacht — Waldschrat). Sie fanden ihren verdienten Beifall. Zuletzt gab •Emil Sauer noch zwei Konzerte, der echte, unverdorbene Klaviervirtuose alter Art, der einen mit seiner glänzenden Technik, seinem wundervollen Anschlage und seiner ungeschminkten Vortragsart um so sicherer in seinen Bannkreis zwingt, als er auch noch vielseitige Programme spielt. Wie es schwieriger ist und größeren Kunstgeschmack erfordert, die Gemälde von zwölf verschiedenen Malern wirkungsvoll in einem Raume aufzuhängen, als etwa zwölf Bilder eines Meisters, so ist es auch sehr bequem und geistesträge, für einen Konzertabend nur einen oder zwei Komponisten anzusetzen; und als Dirigent, Sänger, Spieler oder Hörer sich an einem solchen Abende nur mit einem Stile zu befassen, erst recht. Sauer versteht aber noch, ein Programm der widerstrebendsten Zeiten und Tondichter stilvoll durch und im Brennpunkte der eigenen Kunstpersönlichkeit unter einen Hut

zu bringen. Eigentümlich ist es nur, wie diese letzten der wirklich großen Schüler Liszts gerade mit Liszts Werken umspringen. Auch hier war der Vortrag der zehnten Ungarschen Rhapsodie, eines der schönsten und vollendetsten Stücke Liszts, so entartet, daß er keineswegs als exemplarisches Vorbild dienen konnte. Unübertroffen war aber der Künstler wieder in seinen eigenen Klavierstücken. Diese soll man nicht unterschätzen. Abgesehen davon, daß sie formal tadellos sind, fördern sie alle Klangreize, deren das Klavier fähig ist, auf eine Weise zutage, die dem pianistischen Erfindungsgenie des Komponisten die unbedingte Bewunderung aller Klavierkenner erzwingt. Wer sein Instrument kennen lernen will und eine hohe Stufe der Virtuosität auf ihm erreicht hat, der wird, wenn seine Finger- und Handgelenke noch nach der herkömmlichen Methode federleicht und locker gemacht sind, diese Sachen mit dem größten pianistischen Nutzen üben. Damit, daß er für das Klavier lediglich aus dem Wesen des Klavieres heraus denkt und dichtet, steht ja nun freilich Sauer als weißer Rabe da. Leider — selbst wenn man nicht gleich an Schönberg, Bartok und ähnliche Mißtöner à tout prix denkt. Wenn ein Violinstück nicht geigenmäßig gesetzt ist und auch noch schlecht klingt, wird es kein Geiger spielen; beim Klaviere scheint das aber gerade als musikalischer Tiefsinn, als „bedeutend" zu gelten, und das Umgekehrte als verächtlich. Sonderbare „Ästheten"!

Ehe ich nun zur Oper übergehe, habe ich noch zwei Sachen zu erledigen, die ich früher zur Diskussion gestellt hatte. Die erste betrifft die Anfrage wegen des ersten öffentlichen Vortrages von Beethovens op. 106 durch Frauenhand. Es liefen nur zwei Nachrichten ein, die besagten, daß diese Riesensonate außer von Margarethe Ansorge im vergangenen Beethoven-Winter auch von Elly Ney in den Konzertsaal gebracht wurde. Die beiden Künstlerinnen haben sich also hier in den Lorbeer zu teilen. Die andere betrifft das Volkslied „Zu Mantua in Banden" und sein Verhältnis zu dem seinerzeit genannten Kammermusikwerke Peter von Winters. Max Friedländer hat in seinen Anmerkungen zum Volksliederbuche (C. F. Peters, Leipzig) nachgewiesen, daß die Melodie altes, allgemeines Volksgut ist, schon 1552 erscheint, auch bei Haydn, Mozart und Beethoven vorkommt, in jüngerer Zeit aber auch noch andern Volksliedern unterliegt, so z. B. Geibels „Lustgem Musikanten". Sie wäre also ein weiterer Beitrag zu Tapperts „Wandernden Melodien", wo sie sowohl in der ersten Auflage, innerhalb des Buches „Musikalische Studien" (Berlin, 1868), als im zweiten, vermehrten Separatdrucke (Berlin, 1890) nicht behandelt wurde.

Im Staatsopernhause hatten wir nun ebenfalls die beiden Neuheiten Busonis: das chinesische Stück „Turandot" und das Capriccio „Harlekin". Sie wurden in unserer Zeitschrift schon gelegentlich ihrer Züricher Uraufführung gewürdigt. Auch in Berlin, wo Busoni als Komponist sehr in den Vordergrund getreten ist, fand vieles davon allgemeine Bewunderung, so die reizvollen Chöre, die geniale Instrumentation und der Witz, der besonders im „Capriccio" steckt. Ob der aber wirklich einen neuen Kunstwert darstellt? Und nun das gepriesene „chinesische" Kolorit der Musik zu „Turandot"! Ich fragte einen hochgebildeten Chinesen danach, der lediglich deshalb die Vorstellung besucht hatte, und erhielt ein feines ironisches Lächeln als Antwort. In China würde diese Musik für europäische gehalten werden; chinesische Klänge wären für Europa auch gar nicht brauchbar usw. Na, ich bin nicht in China gewesen. Max Chop, der die beiden Werke in einem größeren Aufsatze ebenso gründlich wie sachlich kritisierte, dürfte sie wohl richtig eingeschätzt haben (Signale Nr. 21). Die Aufführung war ausgezeichnet. Mit Turandots Titelrolle hatte •Lola Artot de Padilla den größten Erfolg, nächstdem •Emil Hutt als Kalaf. •Holpers Kaiser sowie •Stocks und •Zadors Minister waren brillante, echt typische Leistungen. Im fragwürdigen „Harlekin" gewahrte man in •Lothar Müthel vom exköniglichen Schauspielhause einen schlechthin mustergültigen Sprecher, neben dem sich •Ethel Hansa und die Herren •Zador, •Ziegler, •Henke die wärmste Anerkennung verdienten. Sonst sieht's in der einst so königlichen Oper nach wie vor republikanisch trübe aus. Das Defizit soll schon über fünfzehn Millionen betragen, und die Wuchereintrittspreise, die dem Gebildeten den Besuch des Hauses unmöglich machen, können der Verwaltung nichts nützen, weil sie die meisten Billetts unter dem Zwange der mannigfachen Kompetenzen, die da jetzt ungeniert und kräftig mitreden, verschenken muß. Hat sie doch klipp und klar in einer Zuschrift an die Presse erklären lassen, daß die täglichen Verpflichtungen für die Mitwirkenden und „andere Stellen" (!) zu groß wären, um für das zahlende Publikum so viel übrig zu behalten, daß es zu seinem Rechte kommen und die beanstandeten Mißstände beseitigt werden könnten. Andererseits ist dieses ehedem, d. h. in seiner königlichen Ära so vornehme Kunstinstitut dahin gelangt, daß es sich schon zur Reklameanstalt für Modegeschäfte degradierte. Als in Berlin die „Modewoche" war, gab man dazu eine „Festvorstellung", deren beziehungsreiche Hauptnummer ein Tanzspiel mit einem Farbentanze „Tanz, Farbe, Mode" war. Die Ausstattung hatte ein Herr P. „gedichtet" (!), während verschiedene Berliner Modenhäuser als Autoren der „modischen Gewänder" figurierten. Man sieht, die Kunst ist hier mit dem praktischen Geschäftsleben verbunden und wirklich modern-volkstümlich geworden.

AUS RIGA

Von Bernhard Lamey

Gar manchem Leser der Z. f. M. wird die Stadt am Baltischen Meere in der Erinnerung leben als ein Vorposten deutscher Kultur gen Osten, jener wahren deutschen Kultur, deren vornehmstes Ausdrucksmittel zu allen Zeiten die Musik war. Riga mit seiner tonangebenden Schicht gebildeter Deutscher war ja von je die Stätte wertvoller musikalischer Überlieferungen, es sei nur an Richard Wagner erinnert.

Heute aber, nach den unerhörten Kriegsstürmen, denen gerade Riga ausgesetzt war, welch anderes Bild! Aus dem Vorort der baltischen Provinzen russischer Nation ward die Hauptstadt eines jungen Staates, Lettland. Auf der nationalen Grundlage des alteingesessenen Volkes der Letten gegründet, prägt sich im Rahmen dieses Staates die völkische Eigenart dieses Stammes auch den Erscheinungen des geistigen Lebens auf. Dieser tiefgreifende Umbruch hat denn auch aus der musikalischen Provinz Deutschlands einen Mittelpunkt künstlerischen Strebens von betont nationalem Charakter gemacht. Um also das Wesentliche des Musiklebens in Riga von heute wiederzugeben, muß in erster Linie diese ganz neue Seite, die national-lettische Kunstpflege, umrissen werden.

Sammelpunkt der so gerichteten Interessen, aktiven und passiven, ist „Lettlands Nationaloper". Im Gebäude des früher Deutschen Theaters untergebracht, ist sie die Verwirklichung alter Ehrgeize, die Ausgestaltung kleinster Anfänge, die bis ins letzte Jahrhundert zurückreichen. Heute, unter Direktor •Sahlits, besitzt sie ein leistungsfähiges Orchester, an der Spitze die Dirigenten •Reiter und •Jacobsohn, einen überraschend guten Chor, ein Werk des altbewährten Chormeisters •Josuus, und ein Ensemble, dem noch die rechte Ausgeglichenheit fehlt, das an Stimmenmaterial neben Unzulänglichem gutes Mittelmaß und einiges Vortreffliche

birgt. Hier sei nur der auch in Deutschland bekannte Bariton •Kaktin (früher in Nürnberg) genannt, der „lettische Schaljapin". Der Spielplan wird auf der Grundlage des der Zerstörung durch Feuer entgangenen deutschen Stimmen- und Notenmaterials aufgebaut. Er wird beherrscht von deutscher Musik, vor allem Wagner. An zweiter Stelle folgen die Russen: Tschaikowsky, Rimsky-Korsakow, Glinka. Bizet, Gounod und Verdi gehören, wie an anderen Bühnen so auch hier, zum eisernen Bestand. Die Texte sind in die lettische Sprache übertragen, ein Idiom, das ähnlich dem Deutschen durch häufige Zischlaute sich der musikalischen Linie nicht leicht anpaßt, das gegenüber dem Deutschen aber den Vorzug vollerer Vokale hat. Besonderes Interesse gebührt der ersten lettischen Oper „Banuta" von Kalnin. Dieser ernsthafte Rigenser Komponist und Organist hat zu einem recht unglücklichen, reichlich undramatischen Textbuch, das auf einer litauischen Sage aufbaut, eine für den Kenner recht interessante Musik geschrieben. Seine Melodik hat den Reiz großer Eigenart und ist, wie die in die Oper eingestreuten Volksmelodien und Tänze erkennen lassen, aus den starken Wurzeln des lettischen Volksliedes hervorgewachsen. Einen überraschenden Eindruck erhielt ich, als ich zum erstenmal diese Oper besuchte und im Zuschauerraum die zahlreichen bunten Kopftücher der Landbevölkerung sah, die zu der Aufführung „ihrer" Nationaloper regelmäßig in Scharen herbeiströmt. Für die laufende Spielzeit ist die Aufführung einer zweiten lettischen Oper angesagt, und zwar die Vertonung des seit Jahren begeistert aufgenommenen Dramas „Uguns un nakts" („Feuer und Nacht") des Nationaldichters Rainis durch den Komponisten Medinsch.

Im Rahmen der lettischen Kunstpflege ist auch des Konservatoriums zu gedenken, das unter Leitung •Prof. Wihtols steht und mit seinen ausgewählten Kammermusikabenden in die Öffentlichkeit wirkt. Dies alles sind gewiß nur Ansätze, und die Kritik findet viel Verbesserungsbedürftiges, aber eben, daß da Ansätze sind und getragen werden von dem tatkräftigen Willen eines aufstrebenden Volkes, verdient an dieser Stelle vor allem Beachtung und Anerkennung.

Daß die deutsch-baltische Bevölkerung ihre musikalische Tradition, soweit die Verhältnisse es zulassen, weiter pflegt, ist nicht so selbstverständlich, wie es dem Außenstehenden dünken mag, denn diese früher führenden Kreise finden sich so schwer mit den veränderten politischen Zuständen ab, daß auch das kulturelle Interesse lange Zeit im Schmollwinkel blieb. Langsam nur erholt sich das Deutschtum von den Schlägen, denen es im Kriege wie keine andere Bevölkerungsschicht ausgesetzt war, und es steht zu hoffen, daß trotz der Wegnahme seines Theaters, seiner Schulen, seiner Säle Mittel und Wege gefunden werden, die deutsche Musik auch in Zukunft als unverlierbaren Besitzstand deutschen Wesens zu hegen und zu pflegen. Leider bietet vorerst noch eine sogenannte „Deutsche Operette", ein künstlerisch unter Null stehendes Unternehmen, ein beschämendes Gegenstück „deutscher Kulturpflege" zu der lettischen Oper, die, ganz abgesehen von den Leistungen, ihren Spielplan auf der Höhe hält und bei zahlreichen Wiederholungen stets ausverkauftes Haus hat. Aber abgesehen von diesem unerfreulichen „Kulturträger" gibt es doch auch eine von Tag zu Tag lebhafter werdende ernsthafte Musikpflege der deutschen Kreise. Dazu tragen eine Reihe wieder heimgekehrter einheimischer Konzertkräfte bei, unter denen die Sängerinnen •Reimann-Arlt und •Barth-Wittrock, beide beste Petersburger und Moskauer Schule, hervorragen. Ein Ereignis war die Aufführung des „Requiems" des Organisten Harald Kreuzburg, ein Werk von tiefem musikalischen Gehalt und bemerkenswert dramatischem Einschlag, welches demnächst auch seine reichsdeutsche Uraufführung erleben wird. Es wäre zu wünschen, daß unsere deutschen ausübenden Künstler und gerade unsere Großen, die nicht mit der Valuta zu spekulieren brauchen, des öfteren den Weg nach Riga finden würden, um dem baltischen Deutschtum in seiner materiellen und geistigen Bedrängnis eine kräftige musikalische Herzstärkung zu geben.

Rundschau

OPER

DORTMUND Im hiesigen Stadttheater inszenierte Intendant •Dr. Jhs. Maurach zu Pfingsten erstmalig Wagners „Parsifal" mit modernen, von •Hans Wildermann entworfenen Bühnenbildern. Sein starker, schöpferischer Wille mied den Charakter der Illusionsrealistik und stellte durch geschmackssichere Stilisierung der Umwelt den rechten Einklang mit den Ausdrucksformen der Handelnden her. Das eigenwilligste Bild, die Blumenaue, benutzte leider kubistische Gebirgsplastik, wodurch der Gegensatz zur österlich geschmückten Natur zu hart wurde. Im übrigen konnte man an dem neuartig erfaßten szenischen Gestalten nur seine Freude haben. •Kapellmeister Wolframs musikalische Leitung und die Hauptdarsteller (•Maria Hösl, •Willi Moog, •Ludolf Bodmer, •Bruno Korell, •Richard Groß) vertieften den nachhaltigen Eindruck der Aufführung.

Max Voigt

ROSTOCK I. M. Die zweite Hälfte der Jubiläumsspielzeit 1920/21 unter der Direktion von •Ludwig Neubeck bot in der Fülle der Neueinstudierungen ein bewegtes Bild aus der Operngeschichte. In ihr offenbarte sich viel künstlerisches Streben und viel ehrliches, mutiges Schaffen. Mancher Erfolg wurde errungen. Französisches und Deutsches: lyrische Oper („Margarete", „Mignon"), komische Oper („Zauberflöte", „Postillon von Longjumeau"), große Oper („Jüdin"), Wagner („Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan" und „Ring") und modernes Musikdrama („Evangelimann", „Tiefland", „Königskinder", „Rosenkavalier") wurden gespielt. Erstaunlich war die Stimmkraft und die Vielseitigkeit unseres Heldentenors •A. Globerger, der fast die gesamte Tenorlast trug, da sein lyrischer Kollege lange Zeit krank war. Seine stimmliche Ausdauer und seine eminente musikalische Gestaltungskraft glich auch gewisse Mängel der Gesangskunst aus. Neben Tamino, Faust, Königssohn sang er einen prachtvollen, stilreinen Tristan von wahrhaft dämonischer Ausdrucksgewalt, einen packenden Pedro, einen ergreifenden Eleazar und Matthias. Er krönte seine Leistungen mit den großen Ring-Partien: Loge, Siegmund und den beiden Siegfrieden. •S. Stolz als Isolde, Brünhilde und Marschallin blieb uns manches schuldig. •A. Fischer gab in seinem Telramund, Wolfram, Kurwenal, Johannes, Sebastiano, Faninal scharf geschaute und gut durchgearbeitete Gestalten, während sein Wotan etwas unter Ermüdung litt. •F. Meurs bestach als Mephisto, Marke, Kardinal, Sarastro durch den sonoren Wohllaut seines Baßorgans, sein Hagen ließ die tonliche Energie ziemlich stark vermissen. Sonst waren noch bemerkenswert: •H. Siebers' Sieglinde, Elisabeth und Margarete, •Else Ostens klangschöne Königin der Nacht, Philine und Magdalene, •Dora Heydes anmutige Gänsemagd und •A. Ruhles Sophie und Mignon. •P. Schoenfeld, in seiner feinsinniger Art ein Poet des Gesanges, trat als Königssohn, Wilhelm Meister und Lohengrin wirkungsvoll hervor. In die Orchesterleitung teilten sich die Kapellmeister •Mechlenburg und •Reise. Als Ehrengäste besuchten Rostock: •Frieda Leider-

Hamburg (Fidelio), •Thea Drill-Oridge (Isolde), •Agnes Wedekind-Klebe (Elisabeth), •Mary Diercks und •Sophie Palm-Cordes (Brünhilde). Den stärksten Erfolg errang wohl •Joh. Scheurich-Berlin als Postillon und Wachteljünger mit seiner phänomenalen Stimmhöhe. — Die abendlichen Aufführungen wurden an den Sonntagen durch wertvolle musikalische Morgenfeiern ergänzt: Brahmsfeier, Osterfeier usw., zum Teil waren es anschauliche kulturgeschichtliche Überblicke, wie die über das Volkslied, den Tanz oder die Entwicklung der Streichinstrumente (Cl. Meyer-Schwerin). Ein stimmungsvolles Zeitbild war der Weihnachtsabend in einem deutschen Kantorhause. — Aus allem sprach ein ernster, zielbewußter Wille zum Dienst an echter, erziehender und innerlich frei machender Kunst. In Walhalls Flammen versank dieses stolze, bunte Weltenspiel, das wir armen deutschen Menschenkinder uns für ein paar Wintermonate als Traumland zu innerer Erneuerung aufbauten. Die sommerliche Nachspielzeit, die im Mai einsetzte, zog uns hinab ins Lach- und Tanzparadies der modernen Operette, der im Winter nur wenig Raum gegönnt war.

Dr. Gustav Struck

KONZERT

MINDEN I. W. Die Höhepunkte der verflossenen Konzertzeit bildeten ohne Zweifel die zwei Meisterabende des Hauses J. C. C. Bruns, deren erster uns die hocherfreuliche Bekanntschaft mit •Maria Pos-Carloforti (am Flügel •Max Bruns) vermittelte. Mit ihrer so reizvollen warmen Stimme, der Feinheit ihres Ziergesanges und der Größe und Unmittelbarkeit ihrer Auffassung rechtfertigte sie den Ruf, der ihr vorausgegangen war. Der zweite Meisterabend brachte uns •Elena Gerhardt (am Flügel ihre ständige Begleiterin •Paula Hegner; längst nicht so feinfühlig und poesievoll wie der obengenannte Begleiter) mit ihrer reifen, souveränen, hier sehr gefeierten Kunst. — Bemerkenswert war auch der Abschiedsabend der mit vollem Recht hochgeschätzten lyrischen Opernsängerin •Cläre Hansen, die den ersten Teil ihres Programms ausschließlich Robert Schumann gewidmet hatte und sich damit zur Überraschung des Publikums als eine beachtenswerte Liedersängerin erwies. Der zweite Teil bot Sopranarien aus deutschen Opern (am Flügel Max Bruns). — Von großer Bedeutung für das hiesige Musikleben ist die Gründung des „Städtischen Orchesters", das unter der Leitung seines begabten und strebsamen Kapellmeisters •Hugo Balzer in zwei Sinfoniekonzerten tüchtige Proben seiner Leistungsfähigkeit ablegte. Das erste brachte Beethovens „Fünfte" und Webers Euryanthe-Ouvertüre, im zweiten hörten wir Tschaikowskys fünfte Sinfonie und die Tannhäuser-Ouvertüre; beide Abende lassen für die Zukunft eine äußerst wertvolle Bereicherung und Entfaltung des Mindener Konzertwesens erhoffen.

B. H.

SONDERSHAUSEN 1. Thüringisches Musikfest. Von altersher genießt die ehemals fürstliche Hofkapelle in Sondershausen, die jetzt als „Lohorchester" vom Staate übernommen worden ist, einen bedeutenden künstlerischen Ruf, und seit mehr als 100 Jahren bilden die „Lohkonzerte", die im Sommer jeden Sonntag nachmittag im Schloßpark bei freiem Eintritt stattfinden, einen starken musikalischen Anziehungspunkt für die ganze Landschaft, denn es sind eben nicht die jetzt üblichen Nachmittagskonzerte mit gemischtem Programm, sondern es sind ernst künstlerische Vortragsfolgen, die dort zur Aufführung gelangen, und um derentwillen so manche Besucher einen stundenlangen Fußmarsch nicht scheuen. Es ist ja wohl bekannt, daß beispielsweise von Franz Liszt die meisten sinfonischen Dichtungen mit zuerst in den Lohkonzerten aufgeführt worden sind; man setzte sich eben hier mit Bewußtsein für zeitgenössische Komponisten ein, die Förderung verdienten. Und dieser Grundsatz wurde auch bei dem 1. Thüringischen Musikfest, das vom 13. bis 16. Mai stattfand, befolgt. In früheren Jahren waren in Sondershausen Musikfeste nichts Seltenes, der Krieg und seine Folgeerscheinungen stellten aber die Existenz der Hofkapelle zeitweise ernstlich in Frage. Nachdem nun aber, wie schon angedeutet, der Bestand des Orchesters gesichert war, kehrte man zur alten Gepflogenheit zurück. Das Fest brachte einen Kammermusikabend, zwei große Orchesterkonzerte und schloß mit dem zu Pfingsten traditionellen ersten Lohkonzert. Es stand unter der musikalischen Leitung des Hofkapellmeisters •Professor Corbach und bewies durch seinen glänzenden Verlauf, daß hier unter sicherer, zielbewußter Leitung eine treffliche Künstlerschar am Werke ist, die alten künstlerischen Traditionen weiter zu pflegen und somit als bedeutsamer Kulturfaktor für ganz Nordthüringen ihren Platz zu behaupten. Auch die gesamte Vortragsfolge des Musikfestes will unter diesem Gesichtswinkel betrachtet sein. Sie brachte Werke, die in den großen Musikzentren längst bekannt sind, aber daß diese Werke einer Zuhörerschaft, die fern von diesen Städten leben muß, in künstlerisch vollendeten Aufführungen zugänglich gemacht wurden, darin liegt die allgemein kulturfördernde Bedeutung des Festes. Der Kammermusikabend wurde nur von heimischen Kräften bestritten. Er brachte Pfitzners E-Moll-Sonate op. 27 für Violine (•Prof. Corbach) und Klavier (•Alfred Gallitschke), ferner Max Regers, des einstigen Schülers des Sondershäuser Konservatoriums, Streichquartett in Es-Dur op. 109, vom Corbach-Quartett der Herren •Corbach, •Nowack, •Merbach und •Schilling meisterhaft gespielt, und außerdem Lieder moderner Tonsetzer (Wolf, Jürgens, Wetz, J. Marx und Fleck), die •Ludwig Ruge sang. Die Orchesterkonzerte wurden durch Georg Schumanns prächtige Ouvertüre „Lebensfreude" op. 53 eröffnet. Hier war zunächst Brahms ein breiter Raum gewährt. •Professor Waldemar Lütschg-Berlin riß mit dem glänzend gespielten ersten Klavierkonzert die Zuhörer zu lebhaften Ovationen hin, und •Edith von Voigtländer widmete ihre sich stetig vertiefende Kunst dem Violinkonzert, das sie mit souveräner Beherrschung alles Technischen in großzügiger Gesamtauffassung bei subtilster Ausfeilung im einzelnen zum unvergeßlichen Erlebnis gestaltete. Auch hier war Max Reger vertreten, und zwar mit der Böcklin-Suite, die in durchgeistigter Auffassung restlos befriedigend dargeboten und mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde. Auch Mahlers „Lied von der Erde", in dem die Solostimmen von •Elisabeth Hoffmann-Magdeburg und •Ludwig Ruge-Sondershausen vertreten wurden, kam in prächtiger Aufführung zu Gehör; allerdings verhehlte man sich nicht, daß dies Werk so manchen fremdartig anmutete, und man geht wohl nicht fehl, wenn man dies dem Umstande zuschreibt, daß Mahlers Musik, wie Max Brod sehr fein nachgewiesen hat, ihre letzten Wurzeln im jüdischen Volksbewußtsein hat, und daß daher diese fremdrassige Musik bei den Zuhörern nicht den rechten Resonanzboden fand. An Gesangwerken kamen zur Aufführung zwei „Hymnen an die Nacht" für Bariton und Orchester von Siegmund von Hausegger, denen •Professor Albert Fischer-Berlin (früher Sondershausen) seinen Meistergesang lieh, ferner „Drei chinesische Gesänge" für Sopran und Orchester von Walter Braunfels, die •Lotte Leonard-Berlin mit ihrer blendenden Stimme und eindringlichen Vortragskunst zum Erfolge führte, und endlich Hermann Zilchers „Deutsches Volksliederspiel", durch das das Solistenquartett, von •Professor Adolph Grabofsky peinlich sauber und anschmiegend begleitet, die Zuhörer lebhaft entzückte. Weingartners „Lustige Ouverture" op. 53 beschloß die Orchesterkonzerte, aber nicht das Fest, das, wie ge-

sagt, mit dem ersten Lohkonzert seinen Abschluß fand. Hier war der erste Teil Richard Wagner gewidmet, Meistersinger-Vorspiel, Flieder- und Wahnmonolog, von ♦Professor Fischer gesungen, Vorspiel und Isoldes Liebestod aus „Tristan und Isolde". Den zweiten Teil eröffnete „auf besonderen Wunsch" das große Duett an dem letzten Teil der „Schöpfung", in dem ♦Lotte Leonard und ♦Albert Fischer nochmals ihre große Kunst entfalteten, und als Abschluß des ganzen Festes brachte das Orchester die erste Symphonie von Brahms zu schönstem Erklingen. Der künstlerische Erfolg des Festes war glänzend, und das Lohorchester, das die vielseitigen Aufgaben, die ihm gestellt waren, mit mustergültiger Hingebung löste, hat damit seine Existenznotwendigkeit unbedingt erwiesen. Dem künstlerischen Leiter des Festes, Herrn ♦Professor Corbach, ließ die Gebietsregierung dankend Anerkennung aussprechen und sprach damit im Sinne aller, zum Teil von weit herbeigeeilten Festteilnehmer. Dr. Reichel

WIESBADEN In den Kurhaus-Konzerten gab es diesen Winter genug Neues zu hören. Der Dirigent ♦Karl Schuricht hat das Orchester zu einem klanglichen Glanz und einer rhythmischen Elastizität emporgeführt, die jeder noch so anspruchsreichen modernen Aufgabe ein Paroli bieten! So hörten wir in brillanter orchestraler Darlegung unter Schurichts schwunghafter Leitung die drei sinfonischen Skizzen „Das Meer" von Debussy. Diese impressionistischen Phantasiegebilde — nicht eigentlich Illustrationen des programmatischen Vorwurfs, nur Illusionen, Widerspiegelung der Stimmungen, welche die Naturvorgänge in der Seele des Tondichters hervorriefen — schienen dem Publikum ausnehmend zu gefallen. Wie stark Debussy auf seine Zeitgenossen und Nachfolger abgefärbt hat, das bewiesen auch die übrigen Modernen, die hier zu Worte kamen. So Fred Delius, der mit zwei Stimmungsbildern „Im Frühling" und „Sommernacht" — beide für kleines Orchester — vertreten war. Seine Tonsprache ist herzlicher, deutscher als bei dem exotisch parfümierten Debussy; ein leiser nordischer Anhauch liegt über der Musik; besonders gefiel — und mit Recht — der zartsinnige „Frühling". Von Franz Schreker — auch er ist ohne Debussys Vorgang nicht zu denken — wurde das Vorspiel zu den „Gezeichneten" gespielt: äußerlich effektvolle, innerlich hohle Musik; kein Ton dringt zu Gemüt. Von Hausegger lernten wir die sinfonischen Variationen über das Kinderlied „Schlaf, Kindchen, schlaf" kennen: mehr eine sinfonische Dichtung, die so etwas wie den Entwickelungsgang des Kindes zum Jüngling und Mann — zum Vorwurf nimmt. Die Musik enthält viel Anregsames; schade, daß das Finale kein Ende findet und den glänzenden Gesamteindruck abschwächt. Von einem noch minder bekannten Komponisten, Fritz Theil (gegenwärtig Musikdirektor in Harburg a. d. Elbe) hörten wir eine Tondichtung „Lebenskampf": in der Tat ein Kampf, fast ein Schlachtengemälde; ein immer neues Anstürmen und Aufbegehren, und wieder Zurückfluten und Ermatten; vorübergehend unterbricht ein ruhigerer Mittelsatz von gesangreichem Ausdruck den wilden Sturm — bis ein donnerndes Halt geboten wird: ernst mahnende Stimmen mischen sich darein, und am Ende bricht das erst so kühne Ringen wie in sich selbst zusammen. Diese stille Resignation im Ausdruck ist von nachhaltiger Wirkung. Das noch mit manchem jugendlichen Überschwang durchsetzte, motivisch, kontrapunktisch und instrumentalisch gut gearbeitete Werk bezeugt jedenfalls ein sehr beachtenswertes Talent. — In den übrigen Zykluskonzerten — mit Ausnahme des letzten, das eine imposante Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie brachte — blieb Gustav Mahler Trumpf. Aufgeführt wurden: die 1. Sinfonie mit der Beziehung auf die „Lieder eines fahrenden Gesellen" (welche ♦Helge Lindberg zum Vortrag brachte), dann „Das Lied von der Erde" (hauptsächlich eindrucksreich durch die Mitwirkung der ♦Frau Ch. Cahier), und die selten, hier bisher noch nie gehörte 7. Sinfonie: der erste Satz, in seiner enormen Ausdehnung und bei dem Mangel an Konzentrierung des Gedankengehalts, stellt an die Aufnahmefähigkeit der Hörer ganz ungewöhnliche Ansprüche; die beiden sinnigen „Nachtmusiken" und das spukhafte „Scherzo" sprechen mehr an; ebenso das allerdings stark meistersingernde Finale. Das Ganze: ein echter Mahler mit all den schon bekannten Schwächen und Vorzügen dieser problematischen Künstlernatur. Unter den Solisten des Kurhauses interessierte besonders der Geiger ♦Ad. Busch, dessen Wiedergabe von Mendelssohns Konzert aber nur teilweise von seiner gerühmten „Meisterpracht" zu überzeugen vermochte; Bach — lag ihm entschieden besser. Eine liebenswürdige Geigerseele offenbarte wieder der Düsseldorfer ♦Konzertmeister Thomann (in Mozarts A-Dur-Konzert). Ein neues ♦„Wiesbadener Streichquartett" bildete sich aus Mitgliedern der Kurkapelle unter Anführung des seit kurzem herberufenen Konzertmeisters ♦Francis Aranyi, eines temperamentvollen und virtuos geschulten 1. Geigers. Streichquartette von Beethoven, Brahms, Schubert, auch Debussy fanden fein ausgearbeitete Wiedergabe. Solistische Mitwirkung in diesen Konzerten boten: der klug gestaltende Pianist ♦Ed. Zuckmeyer aus Frankfurt und die interessanten Gesangskünstlerinnen ♦Tini Debüser aus Köln und ♦Maria Bagier aus — Wiesbaden, wo sie nebst ihrem Gatten, dem feinsinnigen Musikschriftsteller, Pianisten und Komponisten Dr. G. Bagier, sich schnell aus der Zahl jener Sängerinnen hervorhob, von denen zwölf gerade ein Dutzend ausmachen.

In den letzten Theaterkonzerten unter ♦Mannstädts jugendlich angeregter Leitung bekamen wir eine E-Moll Sinfonie von Hugo Kaun zu hören: nicht übermäßig originelle, doch meisterlich gearbeitete Musik; die Mittelsätze — das diabolisch-humorvolle Scherzo und das von einer gewissen Amfortas-Stimmung durchhauchte Adagio am bedeutendsten; dem Gesamteindruck ist das allzu schwer lastende Finale — statt eines frisch durchgreifenden Allegros — nicht sonderlich günstig. Merkwürdig berührte im letzten Konzert die Zusammenstellung von Strauß' „Domestica" und Wagners „Siegfried-Idyll": zwei so verschiedene Blüten — doch aus gleichem Stamm erwachsen; zarte Fäden knüpfen sich zwischen der Kinderstube im Domizil zu Garmisch und der idyllischen Welt zu Triebschen.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" bescherten uns das ♦„Kölner Gürzenich-Quartett" und das ♦„Mannheimer Quartett" neue Werke; jenes: ein Streichquartett von L. Windsperger, in melancholischer G-Moll-Stimmung, von reicher Phantasie eingegeben, herb und ernst in der Aussprache; die „Mannheimer": ein Streichquartett von Ernst Toch, minder tiefgreifend, lebensfreudiger, frischzügiger — gefälliger. Aus Mannheim erschien auch der junge Pianist ♦Walter Rehberg — ein Sohn des bekannten Willy —, ein Talent von bereits erstaunlicher Virtuosität und überquellender Musikalität.

Einzelkonzerte gaben der einheimische Pianist ♦V. O. Maeckel, vornehm durchgebildet, geistvoll, wenn auch gelegentlich etwas nervös im Vortrag; ferner ein junger Komponist ♦H. Fleischer, Schüler von Kittel in Bayreuth, der mit Klavierstücken und Liedern bedeutsame Proben eines starken, entwickelungsfähigen Talents von lyrischem Schwung ablegte; der Geigenvirtuos ♦Weißgerber, der bei jungen Jahren wirklich schon das Blaue vom Himmel herunterspielt; der Sänger ♦Georg Kalkum — immer bereit, Neues zu bringen, brachte diesmal „P. Graener", dessen Lieder im einzelnen viel zart Empfundenes und klug Erfundenes bieten, aber den

ganzen Abend über nicht gleichmäßig zu fesseln vermochten; und endlich — neben all den verschiedenen Gesangssternen •Knöte, •Schlußnus, •Schipper, •Bender, •Lola Artôt-Padilla — die geniale •Elly Ney, welche, diesmal glänzend gelaunt, auf der Höhe ihrer Kunst stand, und mit Beethoven-Werken, darunter der kolossalen Sonate op. 106, Stürme der Begeisterung entfesselte.

Die trefflich gelungene Aufführung der H-Moll-Messe von J. S. Bach durch den •„Cäcilien-Verein" unter •Schurichts Leitung wurde als würdige Osterfeier allerseits mit herzlicher Anteilnahme begrüßt.

Den Beginn des Musikfrühjahrs machte dann das im April stattgehabte „Mahler-Fest". Der Besuch war nur mäßig, — der Beifall der Mahler-Freunde von nah und fern jung und alt desto übermäßiger. Es gab 6 Orchesterabende, 1 Liederabend und 1 Vortragsabend. An letzterem sprachen •Dr. Mengelberg (Amsterdam), •Stefan (Wien) und •Kastner (Berlin) über Mahlers Kunst und Leben — ohne indes über dies Thema wesentlich Neues beibringen zu können. Die 2. (Auferstehungs-Sinfonie begann. Sie war, wenn auch zum Teil von etwas äußerlicher, doch in der Hauptsache von kräftiger poetisch-musikalischer Wirkung. Die folgende 3. (Natur-) Sinfonie mit dem „himmlischen Lebens"-Gesang sprach warm zu Gemüt. Schärfere Kost boten: die Sinfonie Nr. 5 mit dem markant durchgeführten „Durch Nacht zum Licht"-Gedanken; Nr. 6 mit dem „Aus Licht in Nacht"-Gedanken, und Nr. 7 mit den reizvollen „Nachtmusiken", die von ganz kolossalen Ecksätzen flankiert sind. Am letzten Abend als still resignierender, milder Abschluß: „Das Lied von der Erde". Neben den verschiedenen Solisten: •Frau Ohm (Sopran), •Frl. Challa, •Frl. Reidel, •Frau Schnabel-Behr, •Frl. Willer (Alt) und Herrn •Scherer (Tenor) — wurde der Dirigent •Carl Schuricht an der Spitze des Städtischen Orchesters, welches Heldentaten verrichtete, sehr glänzend gefeiert: er hat mit diesem Fest seinen Ruf als moderner Dirigent von hervorragender Bedeutung neu bekräftigt. **Prof. Otto Dorn**

Neuerscheinungen

„Die Zukunft des deutschen Theaters." Zum Jubiläum 50 der Deutschen Bühnengenossenschaft. Berlin, 1921. Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

Krehl, Stephan, Prof.: „Allgemeine Musiklehre." 2. verbesserte Auflage. Neudruck. Berlin und Leipzig, 1921. Vereinigung wissenschaftl. Verleger.

Sedaine, Michel Jean: „Der Deserteur." Eine Operette in 3 Aufzügen. Aus dem Französischen. (Mit 12 farbigen Handzeichnungen von Daniel Chodowiecki.) Mannheim, bei C. F. Schwan, Kurfürstl. Hofbuchhändler 1771. Potsdam, 1921. G. Kiepenheuer.

Sachs, Curt: Die Musikinstrumente des alten Ägyptens. Berlin, 1921. K. Curtius.

„Um Haydn und Mozart." Novellen. Stuttgart, 1921. Verlag Strecker & Schröder.

Waldemar von Baußnerns „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben", welches anläßlich des Musikfestes in Herford am 5. Juni mit durchschlagendem Erfolg zur Aufführung gelangte, wird im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen. Weitere Aufführungen stehen bevor, darunter eine solche im Januar unter Leitung des Generalmusikdirektors Prof. Panzner in Düsseldorf.

Notizen

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

In der Komischen Oper zu Paris hat das Musikdrama „Le Sauteriot" von Sylvio Lazzari, dessen Text eine getreue Übertragung des Dramas „Ein Frühlingsopfer" von dem verstorbenen Grafen Eduard Keyserling ist, großen Erfolg gehabt. Die Oper erhielt den Lasserre-Preis, eine wichtige Auszeichnung für musikalische Neuschöpfungen. Le Sauteriot ist eine französische Dialektbezeichnung für Grashupfer — die Heldin von Keyserlings „Frühlingsopfer" führt diesen Beinamen. „Le Sauteriot" wurde schon in Chikago und Neuyork 1918 aufgeführt, dann zum erstenmal 1920 in Paris und jetzt wiederum. Die französische nationalistische Presse hatte das Werk bekämpft, weil die Dichtung deutschen Ursprungs ist. Die übrige öffentliche Meinung aber wurde der Schönheit des Keyserlingschen Dramas durchaus gerecht.

Die romantisch-komische Oper „Doktor Eisenbart" von Rolf Rueff und Christian Flüggen, Musik von Rolf Rueff, wurde vom Kieler Stadttheater für die nächste Spielzeit angenommen.

KONZERTWERKE

In Freiburg wurde in den Harmsschen Kammermusikkonzerten vom Wiener Roséquartett H. Zöllners Streichquartett in G-Dur (Nr. 5, op. 139) zum ersten Male (Uraufführung) gespielt.

Der Münchner Komponist Wilhelm Mauke hat ein Oratorium (op. 78) „Die Vertreibung aus dem Paradies" vollendet. Das Werk (gemischter Chor, Soli, Orgel und Orchester, Text von A. Hausmann) wird im Winter gehört werden.

Ein neues Orchesterwerk von Robert Müller-Hartmann, „Variationen über ein pastorales Thema", kommt in der nächsten Spielzeit in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Fritz Busch zur Uraufführung. In Hamburg führt Dr. Gerh. von Keußler das Werk in einem der Philharmonischen Konzerte auf.

Musikfeste und Festspiele

Bayreuth. Hier kamen aus allen Gegenden Deutschlands die Freunde des Bayreuther Gedankens zusammen und gründeten im Einvernehmen mit der Familie Wagner die „Deutsche Festspielstiftung Bayreuth". Sie will die Wiederaufnahme und Erhaltung der Festspiele ermöglichen. Es soll ein Stiftungsvermögen von mindestens 3000000 Mark aufgebracht und Patronatsscheine ausgegeben werden, mit deren Erwerb bestimmte Vorrechte verbunden sind.

Budapest. Die Wiener Staatsoper und die Budapester Oper beabsichtigen, mit gemeinsamen Kräften in Budapest Wagner-Festspiele zu veranstalten. Mit Ausnahme von „Rienzi" und „Parsifal" soll das gesamte Werk Wagners zur Aufführung gelangen. Der billigste Platz wird 200 ungarische Kronen kosten.

Haag. Hier hielt die deutsche Franz-Liszt-Gesellschaft ein dreitägiges Musikfest ab. Der erste Abend brachte Streichquartette von Brahms und von Stillmann Kelley, die das Leipziger Gewandthausquartett spielte, Arien aus der Zauberflöte, eine Sonate von Bach, eine Sonate von Liszt, die •Bertrand Roth spielte. Der zweite Abend war Schubert gewidmet.

München. Der große Erfolg und die wachsende Besucherzahl aus allen Teilen Deutschlands hat die

Leitung der bayerischen Staatstheater veranlaßt, in diesem Jahre die Dauer der „Münchener Festspiele" zu verlängern. In der Zeit vom 31. Juli bis 30. September finden im Prinzregententheater, Nationaltheater und Residenztheater Aufführungen bekannter Meisterwerke aus dem Gesamtgebiete der deutschen Oper statt.

Würzburg. Auf denkwürdigen Stätten deutscher Kultur als den Wahrzeichen einer reich gesegneten und unvergängliche Werte schaffenden Vergangenheit ruht zu Zeiten nationaler Not und Bedrängnis ein besonderer Glanz. Ihr Reichtum an Ueberlieferungen beschließt in sich nicht nur die Fülle von Schönheit, welche den empfänglichen Sinnen zur Freude und Bewunderung an herrlichen Denkmälern der Bau- und Bildkunst sich offenbart, sondern er bedeutet dem inneren Erleben ein Symbol der Verheißung, daß deutsche Art die Macht besitzt, aus eigenen Kräften wiederaufzubauen, was dem Ansturm innerer und äußerer Feinde zum Opfer fiel. In diesem höheren Sinne den Wert alter Kulturstätten wirksam zu erfassen und seine Tragweite der Allgemeinheit zu erschließen, darum bemüht sich neuerdings die deutsche Kunstpflege, indem sie versucht, die verstummten Zeugen alter Herrlichkeit wieder reden zu machen in einer Sprache, die zugleich an Aug' und Ohr sich richtend der Gegenwart Erlebnisse erlesener Art vermitteln soll. Der erste Schritt zu diesem Ziel verbürgte bereits mehrfach Erfolg mit dem Unternehmen, die verwaisten Prunkräume der fürstlichen Residenzschlösser einer neuen, nunmehr gemeinnützigen Bestimmung zu übergeben. Es zielt darauf hin, nicht nur durch Schaustellung kostbarer Kunstschätze, sondern vor allem durch die Wiederbelebung des ehedem hier waltenden hohen Kulturgeistes ein tieferes Verständnis für dessen nationale Bedeutung in weiten Kreisen zu erwirken. Mit Fug und Recht steht auch die Musik — und zwar an bevorzugter Stelle — im Dienst dieser Bestimmung; denn einerseits ist die Wirksamkeit dieses Kunstzweiges von der äußeren Gesamterscheinung jenes Kulturbildes nicht zu trennen, und dann stellt die Musik als Gefühlssprache zu dessen psychischer Auswirkung diejenigen Ausdrucksmittel bereit, welche eine stärkere Einfühlung in seine Wesensart begünstigen.

Auf diesen Leitgedanken beruht der Plan eines großzügig gedachten Würzburger Residenzfestes. Es sieht neben einer retrospektiven Ausstellung, die von der künstlerischen Werktätigkeit in Franken zur Zeit ihrer Hochblüte Zeugnis geben soll, eine Reihe musikalischer Veranstaltungen vor, auf welche an dieser Stelle besonders hingewiesen sei.

Würzburg, die prächtige, alte Frankenstadt am Main, inmitten einer entzückenden Landschaft, darf sich rühmen, in ihrem ehemals fürstbischöflichen Residenzschloß (1720—1745 erbaut) einen der herrlichsten Profanbauten des deutschen Barock zu besitzen, ein Wahrzeichen fürstlichen Kunstsinnes, schönheitstrunkener Schöpferfreude und höfischer Hochkultur, wie es in reinerer Prägung kaum denkbar ist. Mit dem Versuch, der Musikpflege in seinen Räumen ein Heim zu bereiten, lebt nach langer Zeit eine alte Tradition wieder auf, galten doch die Kunstinteressen einzelner Fürstbischöfe, z. B. Friedrich Carls von Schönborn und Adam Friedrichs von Seinsheim, nicht in letzter Linie einer gedeihlichen Wirksamkeit ihrer Hofkapelle. Heute wäre natürlich ein solcher Versuch nach Maßgabe höchster künstlerischer Ansprüche nicht einwandfrei berechtigt, wenn nicht der Einklang zwischen Raumbild und Tonerlebnis sowie die akustische Eignung jeden Wunsch zufriedenstellte. Der Kaisersaal der Residenz, in welchem die Festkonzerte stattfinden sollen, bestand bereits im vorigen Jahr die Probe nach beiden Richtungen hin aufs glänzendste. Daß er dem intimen Charakter der Kammermusik (im weitesten Sinne) am besten entspricht, die Erfahrung ist für den Programmentwurf ebenso entscheidend wie die Bedachtnahme auf die Einheit von Raum und Klang. Deshalb steht die Programmwahl nicht ausschließlich unter dem streng historischen Gesichtspunkt, der bestimmte Zeitgrenzen zu überschreiten nicht gestatten würde, sondern sie entscheidet sich unbedenklich auch für Werke späterer Herkunft, sofern sich diese in den architektonischen Rahmen wirksam einfügen. Immerhin bleibt aber der Schwerpunkt dem Schaffen des 18. Jahrhunderts zugedacht, und zwar mit besonderer Rücksicht auf verborgene Schätze oder zum mindesten selten gehörte Werke, wie Lieder von Phil. E. Bach, Klaviermusik von Poglietti, Galuppi, Rameau und Scarlatti, und J. S. Bachs köstliches Drama per musica „Phoebus und Pan" (siehe die ausführliche Anzeige in dieser Nummer). Kammermusik des 19. Jahrhunderts wird instrumental durch Beethoven, Schumann und Grieg, vokal durch Quartette von Brahms vertreten sein, und die Kunst der Gegenwart soll durch Hermann Zilchers „Volksliederspiel" zu Worte kommen.

Außerhalb der Festkonzerte steht den Freunden kirchlicher Tonkunst noch ein besonderer Genuß bevor: ein liturgisches Festhochamt in der Hofkirche mit Palestrinas „Missa Papae Marcelli" und einem Offertorium von Orlandos „Lassus", zu welchem der treffende gregorianische Choral aus der „Vaticana" gesungen werden wird.

Jedenfalls verspricht die Gesamtheit des Gebotenen eine vielseitige Anregung künstlerischer Interessen, dem Musiker wie dem Freunde der bildenden Künste und schließlich jedem, der in der Kultur vergangener Zeiten ein unveräußerliches Vermächtnis deutscher Art empfindet.

In der sommerlichen Pracht seines herrlichen Stadt- und Landschaftsbildes will Würzburg seine Gäste empfangen; möge deren Zahl ein Zeichen dafür sein, daß der Leitgedanke des Residenzfestes in weiten Kreisen Beachtung und Verständnis fand.

Musik im Auslande

Neuyork. Der Spielplan der Metropolitan-Oper in Neuyork für die Spielzeit 1921/22 enthält neben italienischen Opern auch Mozarts „Così fan tutte" in italienischer Sprache. Von französischen Werken sind Lalos „Roi d'Ys" und Massenets „Navarraise" in Aussicht genommen. Die russische Oper wird durch Rimsky-Korsakows „Schneewittchen" vertreten sein; von deutschen Werken werden in deutscher Sprache Wagners „Walküre" und Korngolds „Tote Stadt" aufgeführt werden.

Rom. Zum ersten Male seit Kriegsausbruch erklang Beethovens neunte Sinfonie wieder in Italien. Unter Leitung •Willem Mengelbergs erlebte sie in Rom drei von dem überfüllten Riesensaal des Augusteums mit höchster Begeisterung und schier endlosem Jubel aufgenommene Aufführungen.

Wagner-Aufführungen in Holland. Die holländische „National-Oper" brachte bei ihren diesjährigen Maifestspielen im Haag und in Rotterdam den „Ring des Nibelungen" in deutscher Sprache heraus. Das Ensemble bestand fast durchweg aus holländischen Kräften, unter denen •Martje van der Meer-Offers und •Urlus hervorragten. Aus Deutschland waren als Gäste

hinzugezogen: •Otto Wolf-München (Siegmund), •Groenen-Hamburg (Wanderer), •Bronsgeest-Berlin (Gunther) und •Gabriele Englerth-München (Brünhilde). Generalmusikdirektor •Dr. Peter Raabe-Aachen dirigierte „Rheingold" und „Götterdämmerung", •Pollak-Hamburg die „Walküre". Oberregisseur •Eugen Mehler vom Deutschen Nationaltheater in Weimar leitete die gesamte Inszenierung.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dresden. Der Landtag beschloß, sich dem Plan der Errichtung einer Staatshochschule für Musik und redende Künste in Dresden gegenüber nicht grundsätzlich ablehnend zu verhalten. Falls die Regierung beabsichtige, den Gedanken in irgendeiner Form zu verwirklichen, soll dem Landtag eine Vorlage unterbreitet werden. Man betonte jedoch sehr stark, daß der Finanzminister das entscheidende Wort haben werde, da es wohl möglich sei, eine solche Hochschule nur aus Privatmitteln zu errichten und zu erhalten. Da Sachsen allein im laufenden Jahr einen Fehlbetrag von 700 Millionen Mark zu erwarten hat, kann damit der schöne Plan als gescheitert gelten.

Hannover. Walter Gieseking, der mit überraschender Schnelligkeit bekannt gewordene Pianist, wird im Monat August Sommerkurse am Städtischen Konservatorium zu Hannover, der Anstalt, aus welcher er selbst hervorgegangen ist, abhalten.

Heidelberg. Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Heidelberg hat vom Mannheimer Bankier Hofrat H. A. Marx eine Stiftung von hunderttausend Mark erhalten; die Zinsen des Kapitals sind für die Vergrößerung der Seminarbibliothek bestimmt. Die Stiftung wird nach der verstorbenen Gattin des Stifters Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung genannt.

Würzburg. Der 11. Würzburgez schulgesangpädagogische Fortbildungskurs findet Mitte Juli statt. Dauer 3 Tage. Leitung: Schulgesangpädagoge Raimund Heuler (Würzburg, Harfenstraße 2). Die Würzburger Kurse sind von Abgeordneten fast aller deutschen Unterrichtsministerien besucht worden. Näheres durch den Kursleiter.

Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität, Professor Dr. Hermann Abert, hat die Berufung an die Berliner Universität als Nachfolger Hermann Kretzschmars endgültig abgelehnt.

Der Münchner Pianist Eugen Schmidbaur ist als Lehrer an das Konservatorium in Klagenfurt berufen worden.

Prof. Egon Petri, zur Zeit Lehrer am Konservatorium in Basel, hat einen Ruf als Nachfolger von Prof. Ernst v. Dohnanyi als Lehrer für Klavierspiel an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg erhalten und angenommen.

Hermann Stephani in Eisleben, der die Stellung des Universitätsmusikdirektors in Göttingen anzutreten beabsichtigt hatte, wird jetzt einem an ihn ergangenen Ruf an die Universität Marburg als Universitätsmusikdirektor folgen, weil ihm in Marburg auch seine Habilitation als Dozent der Musikgeschichte in Aussicht gestellt worden ist.

Der als Stimmbildner bekannte Konzertsänger Otto Brömme aus Frankfurt hält wegen des großen Zuspruchs schon im Juni, also Juni, Juli und August Kurse in gesundheitsgemäßem Sprechen und Singen im Nordseebad Langeoog ab.

Persönliches

Unser Kopenhagener Mitarbeiter Will. Behrend beging kürzlich das Fest seines 60. Geburtstages. Behrend arbeitet zur Zeit an einem dänischen Musiklexikon.

Kammersänger Robert Hutt hat in Christiania mit großem Erfolg gastiert.

Fritz Zweig vom Mannheimer Nationaltheater wurde als Nachfolger Erich Klebers als erster Kapellmeister an die Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld verpflichtet.

Raoul Mader, der bekannte Komponist und Bühnenleiter, früher Kapellmeister an der Budapester Oper, wurde jetzt zu deren Direktor ernannt.

Kapellmeister Seyfert, bisher als Kapellmeister und Korrepetitor in Lübeck tätig, ist nach Aachen engagiert worden.

Direktor Gustav Amberg, Leiter der Schubert-Company, die in den Vereinigten Staaten mehrere Theater besitzt und als Vermittler von Künstlerengagements bekannt ist, ist an den Folgen eines Herzleidens gestorben.

Rudolf Peterka hatte in Brünn mit einem Kompositionsabend eigener Werke großen Erfolg.

Stipendien

Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendien für Musiker. Am 1. Oktober d. J. werden zwei Stipendien der Felix-Mendelssohn-Bartholdyschen Stifung für befähigte und strebsame Musiker in Höhe von je 1500 Mark verliehen. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Zur gleichen Zeit erfolgt die Verteilung von Unterstützungen. Bewerbungen sind bis 30. Juni an das Kuratorium der Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, zu richten.

Aus dem Vereinsleben

Altona. Der Altonaer Lehrer-Gesangverein wählte in seiner Hauptversammlung an Stelle des Professors Julius Spengel den Tonkünstler Max Krohn aus Blankenese zu seinem Chormeister.

Leipzig. Der Leipziger Konzertverein, E. V., veranstaltet in der Spielzeit 1921/22 wieder zehn Anrechtskonzerte im großen Saale des Zoologischen Gartens unter Leitung Hermann Scherchens mit dem Grotrian Steinweg-Orchester, das durch Neuordnung wesentlich vervollkommnet wird, und unter Zuziehung namhafter Solisten. Die Programme der zehn Konzerte versendet die Konzertdirektion Ernst Eulenburg, Leipzig, unentgeltlich.

Verschiedenes

Berlin. Schon wieder ein neuer Konzertsaal: der „Polyphonsaal“, Markgrafenstraße 76, der talentvollen Neulingen sogar unentgeltlich überlassen werden soll. Prof. Max Chop schrieb dazu folgende für das Berliner Konzertwesen charakteristische Worte: „Schon heute wird es einer Tages- oder Fachzeitung mit dreifacher Vertretung nicht möglich, die Masse der an sie gestellten Forderungen auch nur annähernd zu befriedigen — auch dann nicht, wenn sie das ‚Aufteilen‘ des Pensums einführt und zu der öden, oberflächlichen, eine Dosis von Ungerechtigkeit enthaltenden Teilkritik verurteilt ist, also jedem ihrer Kritiker mehrere Konzerte an einem Abend zur Erledigung zuweisen muß.“ Sehr richtig — aber nun noch mehr, anstatt weniger? Da stehen wir diesem neuesten Konzertsaale mit sehr gemischten Empfindungen gegenüber und sind froh, daß er uns mit einer Einladung zu seinem „Eröffnungskonzerte“ überging.

Bolschewistische Gesinnungstüchtigkeit. In einer russischen Stadt hielt kürzlich ein bekannter Kunstschriftsteller einen Vortrag über den Komponisten Glinka. Er konnte dabei nicht umhin, dessen Meisterwerk, die Oper „Das Leben für den Zaren“ wiederholt zu erwähnen. Nach dem Vortrag wurde der Redner zum Sowjetkommissar zitiert, einem guten Kommunisten, aber schlechten Musikanten. Wie konnten Sie es wagen, immer wieder vom Leben für den Zaren zu reden? — Der Redner entschuldigte sich damit, daß die Oper doch wirklich so heiße und er den Titel nicht ändern könne. — Nun, Sie hätten doch zum mindesten sagen können: „Das Leben für den blutigen Zaren“.

Die Geige von Louis Spohr, die einst sein Lieblingsschüler, der Großherzoglich Weimarische Konzertmeister August Kömpel, von seinem Meister geerbt hatte, mit dem Vorbehalt, daß sie nach dessen Ableben oder nach dem seiner Erben an die Spohrsche Familie zurückgegeben werde, ist jetzt, da auch Kömpels Gattin in Weimar gestorben ist, gewissermaßen herrenlos, ein kostbares Gut, eine wundervolle Stradivari, die jüngst auf über 400000 Mark geschätzt worden ist. Bis sich Spohrsche Nachkommen melden, wird das Instrument in sicherem Gewahrsam im Weimarischen Amtsgericht aufgehoben bleiben, wohin es vor einigen Tagen gebracht worden ist.

Stuttgart. Die heftigen Proteste, die durch die Aufführung von Paul Hindemiths Operneinaktern „Mörder, Hoffnung der Frauen“ und „Das Nuschi-Nuschi“ im Stuttgarter Landestheater ausgelöst worden sind, haben die Wirkung gehabt, daß die beiden Stücke ein für allemal vom Spielplan abgesetzt wurden

Theaterbetriebsrat und Kritik. Der Betriebsrat des Erfurter Stadttheaters hat es für nötig befunden, über die Theaterkritik dreier Erfurter Tageszeitungen Gerichtstag zu halten und das Urteil den betr. Kritikern im Durchschlag zugehen zu lassen. Auf mehreren Seiten, mit deren Logik es nicht zum besten bestellt ist, werden der Erfurter Theaterkritik die gröblichsten Dinge vorgeworfen, u. a. Gehässigkeit, Ungerechtigkeit, Schuld am Rückgang des Theaterbesuches (??), ohne daß für alle diese Beschuldigungen auch nur der Schatten eines Beweises erbracht würde. — Die Erfurter Blätter werden auf diese merkwürdige Zensur ihrer Referenten hoffentlich eine gebührende Antwort erteilen.

Musikübertragung auf drahtlosem Wege. Kürzlich wurde die Vorstellung der Berliner Staatsoper auf drahtlosem Wege ganz Europa zugängig gemacht. Im Spielraum der Oper wurde Musik und Gesang von

mehreren Mikrophonen aufgefangen und auf Drahtleitungen nach der Großfunkstelle Königswusterhausen geleitet. Durch eine Übertragungsvorrichtung wurde die Aufnahme der Oper drahtlos in einem Umkreise von zwölfhundert Kilometern weitergeleitet. Auf diese Weise war es möglich, nicht nur in ganz Deutschland, sondern auch in London, Paris, Rom, Petersburg, Christiania, Zürich und anderen Orten den Gesang und die Musik der Berliner Oper zu hören.

Deutsch-ukrainisches Musikbündnis. In Berlin hat sich ein „Ausschuß zur Förderung der Wechselbeziehungen zwischen deutschem und ukrainischem Chorgesang" gebildet, dem u. a. angehören: Prof. Wilhelm Doegen, Prof. Dr. Max Friedländer, Dr. Mersmann usw. Der Ausschuß unterstützt die künstlerischen Bestrebungen des ukrainischen Chordirigenten Prof. Eugen Turula, der die Pflege des deutschen Volkslieds in der gesangtechnischen Gestaltung des ukrainischen Chorwesens bezweckt. Professor Turula ist zunächst mit der Bildung eines deutschen Chores beschäftigt. Mit diesem Chor wird eine deutsch-ukrainische Chorschule verbunden sein.

Sondershäuser Musik- und Theaterstiftung. Die Regierung in Schwarzburg-Sondershausen beschloß, die Sondershäuser Musik- und Theaterstiftung auf breitere Basis zu stellen. Die Stiftung heißt künftighin Schwarzburg-Sondershäusische Landesstiftung. Ihr liegt die Erhaltung des Theaters, der Kapelle und der Hochschule für Musik ob. Die Regierung genehmigte für die Stiftung die Jahressumme von 1650000 Mark.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Wolfgang Lenk / für den Anzeigenteil: Max Stockhausen / für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 14 — *Leipzig, Sonnabend, den 16. Juli* — 2. Juliheft 1921

Musikalische Gedenktage

17. 1871 Carl Tausig † in Leipzig, ausgezeichneter Klaviervirtuose / **18.** 1849 Hugo Riemann * in Großmehlra bei Sondershausen, der große Musiktheoretiker / **19.** 1873 Ferdinand David † auf einer Reise zu Klosters in der Schweiz, Komponist, berühmter Violinvirtuose und Bearbeiter älterer Violinmusik / **21.** 1865 Robert Kahn * in Mannheim, in Berlin lebender Komponist / **22.** 1826 Julius Stockhausen * in Paris, berühmter Sänger und Gesangslehrer / **26.** 1782 John Field * in Dublin, noch heute berühmt durch seine Nocturnen / **27.** 1916 Karl Klindworth † in Stolpe, Pianist und trefflicher Bearbeiter besonders Wagnerscher Klavierauszüge / **28.** 1750 Joh. Seb. Bach † in Leipzig / **29.** 1856 Robert Schumann † in Endenich bei Bonn / **31.** 1886 Franz Liszt † in Bayreuth.

Musikpflege bei den Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co. in Leverkusen (Bez. Köln)[1]

Von Dr. H. Caspari

Die Pflege der Musik bei dieser Firma liegt in den Händen der Abteilung für Bildungswesen. Die Stellung dieser Abteilung im Gesamtgebiet der Wohlfahrtseinrichtungen kann hier nicht besprochen werden, alles Nähere ist eingehend mitgeteilt in dem vom Hansa-Bund herausgegebenen Werke „Die freiwilligen sozialen Fürsorge- und Wohlfahrtseinrichtungen in Industrie, Handel und Gewerbe im Deutschen Reiche", Halle 1913. Die Einrichtungen auf dem Gebiet des Bildungswesens zerfallen in zwei große Gruppen:

a) Einrichtungen für alle Werksangehörigen.

b) Einrichtungen für besondere Gruppen von Werksangehörigen.

Zu a) gehören z. B. Bücherei und Lesehalle, vor allem aber die Zentralstelle zur Veranstaltung von Bildungsabenden jeder Art. Auch hierüber gibt das obengenannte Werk zusammenfassende Auskunft. Innerhalb dieses weiten Gebietes ist der Pflege der Musik ein großer Raum gegeben. Maßgebend dafür ist unter anderem der Gedanke gewesen, daß die Musik, als immateriellste aller Künste, nicht nur durch ihre eigene Schönheit erhebend wirkt, sondern daß ihre totale Beziehungslosigkeit zu allen Vorgängen des täglichen Lebens die Menschen dazu bringt, ihre Blicke vom Elend des Alltags nach innen und nach oben zu lenken. Dem Kenner braucht nicht auseinandergesetzt zu werden, wie sehr die Menschen durch die Musik veredelt werden können, wie denn überhaupt die Musik im weitesten Sinne des Wortes ein Volkserziehungsmittel ist, das sich gerade infolge der erwähnten Beziehungslosigkeit zu allem Irdischen, nicht zum wenigsten auch zur Politik, als vielleicht das wertvollste erwiesen hat. Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß das erziehliche Element bei der Musikpflege die Hauptsache sei, die Musik ist keine Dienerin, sie wirkt durch sich selbst. Über die Beziehung der Musik zur allgemeinen Bildung, über den Grund des Bedürfnisses nach Musik äußerte sich der Verfasser in der Einleitung zu einer der „Hausmusik"-Matineen wie folgt:

„Ein bekanntes Wort sagt, daß eins der wichtigsten Kennzeichen der allgemeinen Bildung die

[1]) *Die folgende Zusammenstellung ist eine Antwort auf eine private Anfrage. Wir sind jedoch der Ansicht, daß es auch für die musikalische Öffentlichkeit wertvoll ist, an einem praktischen Beispiel die Möglichkeiten der Musikpflege in der Großindustrie kennen zu lernen. Die Schriftl.*

Vielseitigkeit sei. Ist das richtig, dann gehört zur allgemeinen Bildung sicherlich auch das Verständnis für Musik. Die Vorliebe für gute Musik soll also Gemeingut des ganzen Volkes sein. Das soll aber beileibe nicht etwa heißen, daß jeder Zeitgenosse unbedingt selbst Musik machen soll — das würde im Gegenteil schlimme Folgen haben! Nun ist ja die Musik in dem Sinne Gemeingut, daß jeder von uns in irgendeinem Verhältnis zu ihr steht, jeder ohne Ausnahme, soweit er überhaupt hören kann. Denken wir uns den Grad des musikalischen Verständnisses auf einer geraden Linie eingezeichnet, so sind der Anfangs- und der Endpunkt allerdings sehr weit voneinander entfernt. Findet der vollkommen unmusikalische Mensch seinen Platz am linken Anfang der Linie, so steht etwas weiter rechts der Mann, der noch gerade imstande ist, seinen Gang mit den Klängen eines Militärmarsches annähernd in Einklang zu bringen. Wer sich mit einigem Recht ‚musikalisch' nennen darf, findet seinen Platz schon recht weit rechts auf unserer Linie. Nach zahlreichen Abstufungen finden wir am rechten Endpunkt das Genie, wie Beethoven, oder in unseren Tagen Richard Strauß. Ganz unmusikalisch ist in den Landen, wo das deutsche Volkslied erklingt, wohl niemand, ganz musikalisch sind nur wenige Menschen. Wir wollen jedoch darauf verzichten, eine musikalische Rangordnung aufzustellen, da derartige Tüfteleien durchaus unfruchtbar sind. Nehmen wir einmal ruhig an, daß die Hälfte aller Deutschen musikalisch oder richtiger gesagt musikliebend ist. Diese ‚bessere' Hälfte hat sogar ein starkes Bedürfnis nach Musik.

Die Frage, woher dieses große Bedürfnis kommt, würde uns in die Tiefen der Seelenkunde führen, begnügen wir uns mit der einfachen Hervorhebung der Tatsache. Die Beeinflussung unseres Gemüts ist hier das Wichtigste, das können wir auch ohne wissenschaftliche Untersuchungen feststellen. Und diese Beeinflussung ist recht verschiedenartig. Je nach den Umständen und der Wesensart des Stückes und des Hörers erheitert, besänftigt, beruhigt die Musik, sie regt an, sie zieht den Menschen nach oben oder wie wir dies sonst nennen wollen. Ich habe hier schon etwas vorgegriffen, denn das ‚nach oben ziehen', den Blick auf das Schöne und Erhabene richten, das ist das Vorrecht der guten Musik. Erheitern kann bekanntlich auch ein übler Gassenhauer! Wir kommen damit auf die wichtige Unterscheidung von guter und schlechter Musik. Und halten wir es gleich fest: gut und schlecht ist nicht etwa dasselbe wie ernst und lustig! Im Gegenteil: ganz lustige Musik kann allerfeinste und beste Musik sein wie die ‚Fledermaus', andererseits kann ein ganz ernstgemeintes Stück musikalisch miserabel sein, wie zahlreiche von Dilettanten und gewerbsmässigen ‚Komponisten' verbrochene rührselige Weisen von öligster und falschester Sentimentalität!"

Von diesen Gesichtspunkten ließ man sich bei der Organisation der Musikpflege in den Farbenfabriken leiten. Zwei Hauptgruppen sind auch hier wieder zu unterscheiden:

1. Vorführung guter Musik durch Künstler.
2. Anleitung zum selbständigen Musizieren.

Was die erste Gruppe betrifft, so kam es darauf an, bei den Hörern Geschmack, Verständnis und Liebe zur Musik zu entwickeln. Hier gilt mit Recht das Wort „Das Beste ist gerade gut genug". Es wäre natürlich gänzlich verkehrt, von vornherein einer Zuhörerschaft, die zum großen Teil aus Arbeitern und ihren Familien besteht, mit Einheitsprogrammen schwersten Kalibers zu kommen. Gar manches „populäre" Konzert hat dadurch seinen Zweck verfehlt, dagegen aber erreicht, die Heuchelei großzuziehen. Es gibt eben Werke, die man nicht ohne weiteres einem nicht besonders vorgebildeten Publikum vorführen darf. Da aber niemand zugeben mag, daß ihm die Sachen unverständlich sind, so wird eben Verständnis geheuchelt. Die Veranstalter rühmen dann mit großen Worten, wie tief beispielsweise Mahler auf die einfache Volksseele gewirkt habe usw. Es ist dies ja nur eine Teilerscheinung auf dem großen Gebiete der Lüge im Volksbildungswesen. Es wurde in Leverkusen versucht, mit angemessenen Mitteln zu arbeiten, um einerseits Heuchelei auszuschließen und andererseits w i r k l i c h e Liebe zu erwecken.

Um mit den Äußerlichkeiten anzufangen, so stehen für die Musikpflege der Gruppe 1 sehr geeignete Räume zur Verfügung, und zwar im „Erholungshaus" der Firma in Wiesdorf. Es ist dort ein großer Saal, der rund 1000 Personen faßt, glänzende Akustik hat und eine sehr schöne Bühne besitzt, auf der große Orchester hinreichend Platz haben. Für kleinere Veranstaltungen ist im gleichen Hause ein Musiksaal für ca. 300 Personen. Ein guter Flügel steht in diesem Saal. Über die praktische Ausübung der Musik in Form von Konzerten geben am besten die Programme Auskunft. Es werden veranstaltet:

a) Orchesterkonzerte mit Solisten, einschließlich Opernabende,
b) Kammermusikabende,
c) Solistenkonzerte,
d) Konzerte unter Heranziehung von guten Dilettanten aus den Kreisen der Werksangehörigen,
e) Vorträge über musikalische Gegenstände.

Zu a) sei bemerkt, daß das Werk über ein eigenes Orchester verfügt, das im Laufe der Jahre soweit herangebildet wurde, daß es Sinfonien

spielen kann, sowie in der Lage ist, jeden Solisten zu begleiten. Von diesem Orchester wird in Gruppe 2 noch zu reden sein. Die größeren Konzerte dieser Art halten sich im Rahmen etwa städtischer Abonnementskonzerte. Bei der Aufstellung der Programme wurde stets darauf geachtet, im Sinne der oben gemachten Ausführungen die Verständlichkeit nicht zu vergessen. Experimente mit ganz moderner Musik sind an sich schön und durchaus notwendig, sind aber bei derartigen Konzerten nicht am Platze. Das bedeutet natürlich weder ausschließlichen Klassizismus, noch Absage an die moderne Musik.

Zu b) (Kammermusikabende) sei mitgeteilt, daß nur Quartette erster Künstler im großen Saale spielten. Es seien Rosé, Wollgandt und Wendling genannt. Die Wahl des Programms erfolgte ebenfalls nach den bereits genannten Grundsätzen. War schon bei den großen Konzerten das Verhalten der Zuhörer musterhaft, zeigte sich Liebe und Verständnis u. a. stets durch die Ausverkauftheit des Saales, so war bei den Meisterleistungen solcher Quartette die Ergriffenheit und Stille derartig, daß selbst der größte Skeptiker — „das ist doch nichts fürs Volk", hört man oft von diesen Leuten — zum Schweigen gebracht wurde.

Zu c) ist zu bemerken, daß auch hier nach den gleichen Grundsätzen verfahren wurde. Wie bei a) und b), so wurde auch hier die aufsteigende Linie gewählt, so daß die Zuhörer nach beispielsweise 5 Jahren schon andere Progamme zu hören bekamen als im Anfang. Die von vielen Fanatikern streng verpönte „Abwechslung" wurde hierbei — und zwar aus psychologischen und pädagogischen Gründen — ruhig beibehalten. Niemand wird daran zweifeln, daß ein reiner Klavierabend, ein Liederabend, ein Sonatenabend für den feineren Kenner unendlich wertvoller sind, als Abende mit gemischtem Programm. Die Zuhörerschaft besteht aber bei den Konzerten im Erholungshaus nicht ausschließlich aus solchen Kennern. Wohl kann und soll man erstreben, die Zuhörerschaft auch hier in diesem Sinne zu erziehen, doch geht das nicht auf einmal, und Fanatismus wirkt hier nur schädlich! Es ist unnötig, noch zu betonen, daß auch bei „gemischten" Programmen jede Mittelmäßigkeit, jede „Konzession" an den seichten oder gar den Ungeschmack ausgeschlossen bleiben kann.

Zu d). Eine praktische Anleitung zu guter „Hausmusik" zu geben, ist der Zweck dieser „Dilettantenkonzerte". Da hierbei nicht nur die Empfänglichkeit der Zuhörer in Frage kommt, sondern positive Anregungsarbeit geleistet wird — es soll erreicht werden, daß auch im Hause kein Schund gespielt wird, sondern daß man gute Musik macht —, so mögen mit Rücksicht auf die große Wichtigkeit dieses Gebietes für die musikalische Kultur noch einige Ausführungen aus dem oben bereits genannten Einleitungsvortrag folgen. Es hieß dort:

„Was ist Hausmusik? Der Name besagt zunächst, daß es sich um Musik handelt, die wir zu Hause machen. Es liegt ferner ohne weiteres darin, daß es gute Musik ist oder besser gesagt sein soll. Leider wird in vielen Häusern so schlechte Musik gemacht, daß selbst ein technisch richtig leierndes Pianola dagegen eine Erlösung bedeutet. Sagen wir also: Hausmusik ist gute Musik, die sich zur Ausführung im eigenen Heim eignet. Wir haben hier bereits den Gegensatz zur öffentlichen Musik, das heißt zu der Musik des Konzertsaals, der Oper, weiterhin zur berufsmäßigen Musik überhaupt. Wir fassen den Begriff nunmehr schon wesentlich enger: Hausmusik ist solche gute Musik, die wir, ohne Berufsmusiker oder fertig ausgebildete Künstler zu sein, innerhalb unserer Familie oder mit Freunden im eigenen Heim machen können. Nicht hierher gehören natürlich die sog. ‚Hauskonzerte', in denen eingeladene und vielfach auch recht gut honorierte Berufskünstler in einer Gesellschaft ein richtiges Konzert geben. Das ist etwas Wunderschönes, für Künstler und Zuhörer, gehört aber nicht zur Hausmusik in unserem Sinne. Die Pflege eigentlicher Hausmusik kann uns, wenn sie richtig betrieben wird, die herrlichsten Stunden bereiten! Kann die gute Hausmusik nur Gutes und Edles stiften, so kann die Ausübung schlechter Musik recht böse Folgen, ja eine geradezu demoralisierende Wirkung haben. Eine falsche Auffassung auf dem Gebiete der Hausmusik möchte ich wegen ihrer Häufigkeit besonders erwähnen: Grundfalsch ist es, wenn völlig unmusikalische Menschen zur Erlernung der Musik gepreßt werden, oder wenn ehrgeizige, oder, unhöflicher ausgedrückt, eitle Eltern aus ihren Kindern, die vielleicht auf anderem Gebiet große Begabung zeigen, richtige Künstler machen wollen. Diese mißverständliche Auffassung hat, abgesehen von vielem andern, der Quälerei und den Tränen, schlechte Hausmusik zur Folge, eine Hausmusik ohne inneres Erleben, die vielfach mit ungenügender Technik gepaart ist. Dilettantismus im schlechten Sinne des Wortes wird großgezogen! Liebe zur Musik, Hingabe und tieferes Verständnis gehören also auch zum Begriff der Hausmusik, wie wir sie auffassen.

Ein weiterer Gesichtspunkt, unter dem man die Hausmusik betrachten kann, ist die Pflege der edlen Geselligkeit. Wie schnell macht gemeinsames, innerlich erlebtes Musizieren die Menschen zu Freunden; es gibt ja kein stärkeres Band für die Freundschaft, als gemeinsame Ideale. Am schönsten ist das Musizieren im engsten häuslichen Kreise, innig fühlen sich die einzelnen Familienmitglieder einander verbunden, nicht nur die Instrumente, nein, die Herzen klingen zusammen!

Das gemeinsame Musizieren wirkt, um noch einen Punkt zu erwähnen, auch ungemein erzieherisch: Pünktlichkeit, Genauigkeit, Ordnungsliebe, bei Kindern auch Gehorsam, alle diese löblichen Dinge werden gefördert. Sie sehen: Gesichtspunkte und Eigenschaften in Hülle und Fülle.

In einer Vorbemerkung zu künftigen Matineen wird sich vielleicht Gelegenheit bieten, die einzelnen Arten und Möglichkeiten der Hausmusik noch näher zu besprechen: Gesang, Instrumentalmusik, vierhändig Spielen und dergleichen. Für heute genüge uns die allgemeine Begriffsbestimmung, wie wir sie in den vorhergehenden Ausführungen gewannen. Ergänzen wir sie zum Schluß noch durch einige praktische Hinweise: Man wähle nur Sachen aus, die man in Technik und Auffassung wenigstens annähernd beherrscht, wobei man natürlich stets nach oben schreiten kann und soll; man wähle gediegene und edle Musik, auch heitere und ausgelassene Sachen, ich erinnere an die prächtigen, köstliche Laune und inniges Gemüt vereinenden Walzer von Strauß. Man spiele allein, man spiele zu mehreren (Kammermusik), man spiele vierhändig. Hierbei vermeide man die sog. ‚Arrangements‘ — ein Notturno von Chopin in einer ‚Bearbeitung‘ zu vier Händen ist eine Geschmacksverirrung —, sondern wähle Originalsachen, wie die heute erklingenden Legenden von Dvořak. Erlaubt und empfehlenswert sind natürlich solche Bearbeitungen, die Kenntnis und Verständnis großer Orchesterwerke fördern sollen, wie die vierhändigen Klavierauszüge von Sinfonien, Ouvertüren und ähnlichen Werken. Man bleibe einfach und bescheiden, überschreite die Grenzen nicht und ahme vor allem keine großen Konzerte nach. Konzerte überlasse man den Künstlern und Berufsmusikern. Kurz und gut, die Musik sei schlicht, aber gut und gediegen; man vermeide alles, was nach einem häßlichen, aber bezeichnenden Fremdwort ‚prätentiös‘ ist. Die Fundgrube für gute Hausmusik ist bei klassischen und modernen Meistern unerschöpflich!

Diesen Gedanken, die ich hier nur kurz andeuten konnte, entspricht auch die Hausmusik, die wir Ihnen in kurzen Proben heute und später vorführen wollen. Alle Mitwirkenden sind (im guten Sinne des Wortes) Dilettanten, die Ihnen nur zeigen wollen, wie sie zu Hause musizieren. Nur Beispiele wollen wir geben, kein stilvolles ‚Einheitsprogramm‘, wie man es mit Recht in großen Konzerten verlangt. Von diesem Standpunkt aus bitten wir Sie, den ‚praktischen‘ Teil der Matinee, den wir nunmehr an die ‚theoretische‘ Einführung anschließen, zu bewerten.“

Zu e). Abgesehen von Vorträgen im großen Saal durch anerkannte auswärtige Redner (als Beispiel sei ein Vortrag Henry Thodes über „Wagner und das Kunstwerk in Bayreuth“ genannt), wurden zahlreiche Vorträge über einzelne Komponisten oder bestimmte Gebiete der Musik gehalten. Diese wurden sämtlich durch Musik erläutert. Es seien als Beispiel genannt: Ein Vortrag Professors v. der Pfordten über „Das deutsche Lied“ mit Proben, unter Begleitung der Elberfelder Pianistin Frau Sascha Bergdolt. Ferner wurden in Einzelvorträgen behandelt: „Entstehung und Entwicklung der Tanzmusik“ und ähnliche Gegenstände. Am zahlreichsten waren die stets sehr gut besuchten Vorträge über Leben und Werke einzelner Komponisten. Wohl alle bedeutenden Komponisten von Bach bis zu Richard und Johann Strauß wurden wiederholt im Laufe der Jahre behandelt.

Wurden in Gruppe 1 die Bestrebungen behandelt, bei denen die Werksangehörigen als Hörer in Betracht kamen, wo sie zum Verständnis für gute Musik geführt werden sollten, wo man ihnen ohne Nebenabsichten nur das Schöne bieten wollte, so wenden wir uns nunmehr zu Gruppe 2, den Einrichtungen für praktische Ausübung der Musik durch Werksangehörige. Es handelt sich hier um Anleitung zum selbständigen Musizieren. Zwar gehörte die Abteilung d der ersten Gruppe auch in dieses Gebiet, aber sie unterscheidet sich doch sehr wesentlich von Gruppe 2. Denn wurden dort Dilettanten herangezogen, die in den weitaus meisten Fällen bereits anderweitig ihre Kunst erlernt hatten, so handelt es sich hier um unmittelbare Fortbildung.

Die Firma stellt die Unterrichtskräfte und Dirigenten für:

a) den Orchesterverein,
b) das Streichorchester (Personalunion mit a),
c) den Männergesangverein in Leverkusen und Elberfeld,
d) für die Musikgruppen des Jugendvereins.

Über a bis d sagt das obengenannte Werk:

„Orchesterverein mit Trommler- und Pfeiferkorps. Der im Jahre 1901 gegründete Verein hat den Zweck, gute und gediegene Instrumentalmusik zu pflegen. Der Verein veranstaltet jährlich eine größere Reihe von Konzerten in den verschiedenen Arbeiter- und Beamtenkolonien und den Gesellschaften, auch wird seine Mitwirkung bei größeren Feierlichkeiten stets freudig begrüßt. Ein Berufsdirigent leitet Übungen und Konzerte.

Dem Orchesterverein zugegliedert ist das Trommler- und Pfeiferkorps, das sich aus jugendlichen Arbeitern zusammensetzt. Es hält wöchentlich eine Probe unter Leitung eines Tambours ab und wirkt bei den gleichen Gelegenheiten wie der Orchesterverein mit.

Streichorchesterverein. Der Verein verfolgt den Zweck, die Pflege guter Streichmusik unter den Werksangehörigen zu pflegen. Er hat einen eigenen Dirigenten, der seine Aufführungen und Proben leitet. Neben eigenen Konzerten, die er

im Erholungshaus, Gesellschaftshaus usw. veranstaltet, wirkt er bei größeren Veranstaltungen aller Art mit und gibt größere Sinfoniekonzerte.

Männergesangvereine. Sowohl in Leverkusen wie in Elberfeld besteht je ein Männergesangverein. Beide haben Berufsdirigenten, die wöchentlich zweistündige Proben abhalten. Sie erblicken ihre Aufgabe darin, vor allem das deutsche Lied und die gute Chormusik einzuüben und auch die Geselligkeit unter ihren Mitgliedern zu fördern. Sie errangen bei verschiedenen Sangwettstreiten bereits Preise und veranstalteten wiederholt eigene Konzerte; auch wirken sie bei Konzerten anderer Vereine und bei Festlichkeiten und Theateraufführungen mit.

Ähnlich steht es mit den Musikgruppen des Jugendvereins. Von diesen seien besonders die Mandolinen- und Gitarrengruppe hervorgehoben, die bei Wanderungen und auf den Vereinsabenden schon viel Gutes geleistet hat. Das echte deutsche Volkslied wird hier bewußt gepflegt.

Diese Vereine sind sowohl bei größeren Sinfoniekonzerten und ähnlichen Veranstaltungen beteiligt, die selbstverständlich nur vor Stuhlreihen stattfinden, sie wirken aber auch allein oder zusammen an Familienkonzerten mit. Auch bei diesen wird auf gute Zusammenstellung der Programme Wert gelegt.

* * *

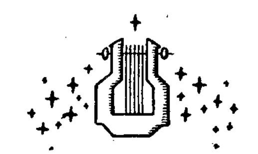
Die Erfahrungen, die bisher gemacht wurden — es sind rund 12 Jahre planmäßigen Betriebes —, können als befriedigend bezeichnet werden. Die Oberleitung des ganzen Gebietes liegt in den Händen des Vorstands der Abteilung Bildungswesen, der auch persönlich als Musiker, besonders aber durch Vorträge mitwirkt, die Engagements der Solisten vermittelt usw. Er ist außerdem Vorsitzender mehrerer der genannten Vereine, so daß die Wohltaten der Konzentration an geeigneter Stelle der guten Sache nur nützen können.

Die Unkosten für Unterricht, Leitung der Vereine, Instrumente, Verwaltung usw. trägt die Firma. Doch wird zu allen Veranstaltungen Eintrittsgeld erhoben (1 bis 4 Mk.), da es unpädagogisch wäre, Konzerte umsonst zu veranstalten. Die Werksangehörigen hängen sehr an den musikalischen Einrichtungen, sie legen aber andrerseits Wert darauf, daß ihnen nichts „geschenkt" wird, und daß die baren Unkosten durch die Eintrittsgelder gedeckt werden. Die Preise der einzelnen Veranstaltungen richten sich daher nach den Unkosten. So wurden beispielsweise bei einer Mozartfeier, bei welcher unter anderem die Jugendoper „Bastien und Bastienne" aufgeführt wurde (es wirkten das Streichorchester, zwei Leverkusener Damen und der Bassist Julius Gless mit) 4 Mark, und bei einer Gastspielaufführung von Wiesbadener Künstlern (Barbier von Sevilla) 10 Mark erhoben. In beiden Fällen wurden je 1200 Karten ausgegeben und verkauft. Der Vertrieb der Karten erfolgt sowohl durch die Pförtner, durch die Bücherei, das Kaufhaus und ähnliche Stellen, als auch durch die Mitglieder des Arbeiterrats der Firma. Die Rührigkeit des Arbeiterrats und der Vertrauensleute hat es erreicht, daß auch solche Elemente der Arbeiterschaft, die derartiges früher mieden, bei bildenden und künstlerischen Veranstaltungen erscheinen.

Es sei hinzugefügt, daß die musikalische Abteilung der Werkbücherei sehr gut ausgebaut ist — auch Klavierauszüge sind darin —, daß aber ein Musikalienleihinstitut für die breitere Öffentlichkeit nicht besteht. Zu erwähnen wäre noch, daß der Unterhaltungsausschuß einer privaten Beamtenvereinigung, der „Casino-Gesellschaft", Konzerte in geschlossener Gesellschaft veranstaltet, bei denen grundsätzlich nur allererste Kräfte von Weltruf (Klingler, Rosé, Friedberg, Wollgandt, Wendling, Busch, um nur einige Namen zu nennen) auftreten. Diese äußerst wertvollen Konzerte haben mit den Leistungen der Firma an sich nichts zu tun, sollen hier aber doch genannt werden, einmal wegen ihrer Bedeutung an sich, ferner auch weil durch Kombinationen das Auftreten von Künstlern ermöglicht wird, die die Casino-Gesellschaft oder die Abteilung Bildungswesen jede für sich allein nicht gewinnen könnte.

Wie über die Vorträge, Theateraufführungen und verwandte Veranstaltungen der Abteilung für Bildungswesen, so sind auch über die Konzerte, Matineen usw. regelmäßig Berichte in der Fabrikzeitschrift „Die Erholung" erschienen.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Pflege der Musik in den Farbenfabriken eine bevorzugte Stellung eingeräumt ist. Die Erfolge sind erfreulich und zeigen sich u. a. auch darin, daß auch in den Häusern viel musiziert wird. Ohne irgendwie zu übertreiben und Selbstbeweihräucherung zu treiben, die in Volksbildungskreisen leider sehr verbreitet ist, kann festgestellt werden, daß ein befriedigendes Verhältnis besteht zwischen Mühe und Ausgaben auf der einen Seite und den wirklichen Erfolgen auf der anderen Seite. Und das kann Veranstalter und Zuhörer mit Freude und neuer Hoffnung erfüllen!



Joh. Seb. Bach (1685–1750)
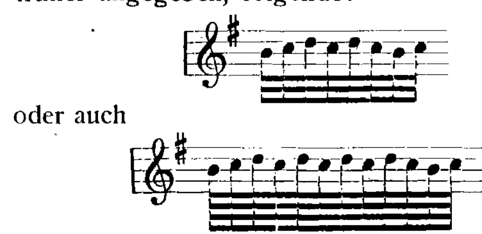
Sechs kleinere (genannt „französische") Suiten

Von Prof. Heinrich Schwartz / München

3. Fortsetzung und Schluß
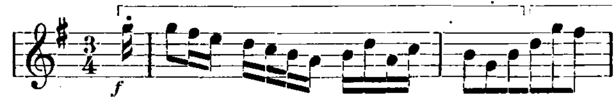
Fünfte Suite (G-Dur).

Die fünfte Suite wird eröffnet durch eine Allemande, der eine behagliche, wohlige Stimmung eigen ist (♩ = 76). Das herrliche Melos — wer denkt am Anfang nicht ein wenig an Beethovens op. 51 Nr. 2? — muß natürlich mit höchst ausdrucksvollem Vortrage zur Darstellung gebracht werden; all die kleinen Beugungen der Melodie sind durchaus zu beseelen, so daß das Ganze weniger einem Tanze, als einem dahinströmenden Gesange gleicht. Daran haben selbstverständlich alle Stimmen den gleichen Anteil, denn nicht um eine Oberstimme mit Begleitung handelt es sich, sondern um ein polyphones Gewebe, dessen einzelne Teilchen vom Ganzen unzertrennlich und deshalb entsprechend klarzulegen sind. Eine wundervolle, geniale Überraschung bietet uns der Meister am Schlusse des ersten Teiles — und an der Parallelstelle im zweiten — drittletzter Takt mit der Ausweichung nach D-Moll und Rückkehr nach D-Dur. Heutzutage im Zeitalter der permanenten Modulation eine Kleinigkeit — zu Bachs Tagen eine Offenbarung! Ich glaube zwar nicht, daß unsere musikstudierende Jugend in ihrer Mehrzahl für solche Feinheiten Verständnis hat, ihre Ideale sind andere als ehedem, aber vielleicht wird doch der eine oder andere sich der vom Tondichter beabsichtigten Wirkung nicht verschließen und deren Ursachen nachspüren. Die Ausführung des Trillers von unten (Takt 1 u. ä.) ist, wie schon früher angegeben, folgende:
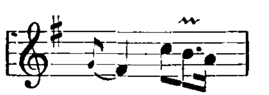


oder auch
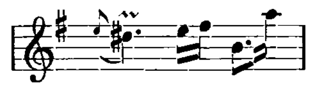
Letztere Art setzt freilich bedeutendes Können voraus. Auf einen recht vergnüglichen Ton ist die folgende Courante (♩ = 116) gestimmt; jede Schwerfälligkeit ist von ihr fernzuhalten. Leicht (etwa poco forte) und lustig tanze sie dahin. Die Phrasierung hätte meines Erachtens nach dem 3. Achtel des 2. Taktes zu geschehen und in dieser Weise durch das ganze Stück:
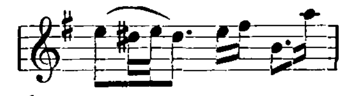


Daß diese Courante nicht in gleichmäßiger Stärke gespielt werden darf, ist ebenso selbstverständlich, wie eine vernünftige Nuancierung erforderlich. Im gleichen Maße gilt das von dem erhebenden Gesange der Sarabande (♩ = 96). Dieses herrliche Stück bedarf, um vollkommen zu wirken, einer tief innerlichen Vortragsweise. Takt 3 Vorschlag g ist als Achtel auszuführen
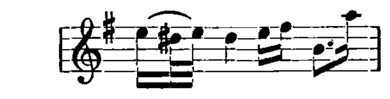


Takt 14 Vorschlag e hingegen kurz zu behandeln. Im 2. Teile ist Takt 6
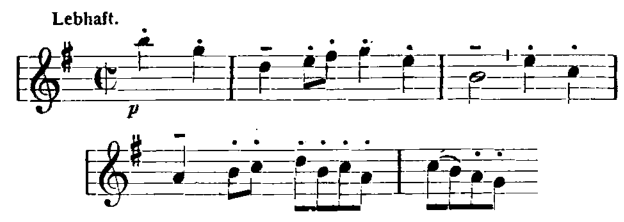


diese Ausführung angezeigt



vielleicht auch
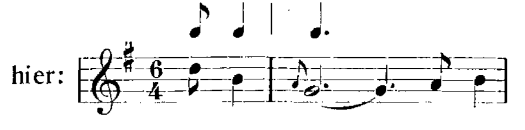
obwohl diese Einteilung des antizipierten Prallers wegen nicht vollständig korrekt erscheint. Den Vorschlag  Takt 13 empfehle ich, kurz zu nehmen, da eine lange Ausführung (als Achtel) höchst unschön klingende Quarten hervorrufen würde. Über die zahlreichen übrigen Verzierungen braucht nichts weiter gesagt zu werden. Die Phrasierung der Sarabande ist durchaus viertaktig.

Eine reizende Gavotte schließt sich an, die mit vollendeter Anmut gespielt werden muß (𝅗𝅥 = 88). Die Tongebung sei zart, wie überhaupt alles Derbe zu vermeiden ist, rhythmisch aber lasse man sich keine Ungenauigkeit zuschulden kommen. Phrasierung in dieser Weise:
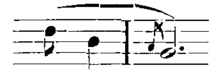


Siehe übrigens auch vierte Suite S. 335. Die Bourrée ist ein altfranzösischer Tanz von fröhlicher

Bewegung im C oder ₵-Takte mit Auftakt von einem Viertel; sie erscheint hier zum ersten Male in den französischen Suiten. Flottes Zeitmaß (𝅗𝅥 = 100), rhythmische Schärfe, eine feurige Vortragsweise, das sind die Eigenschaften, welche die Bourrée verlangt. An ihnen darf es daher der Spieler nicht fehlen lassen. Der Loure, gleichfalls einem französischen Tanze, den eine gemessene Bewegung auszeichnet, liegt stets folgendes rhythmisches Motiv zugrunde:
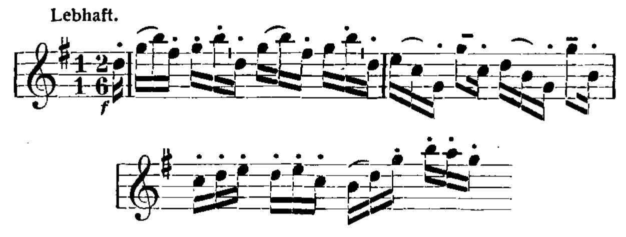


Das Zeitmaß darf jedenfalls nicht zu rasch genommen werden (♩ = 126). Den Vorschlag des Motives



würde ich durchweg kurz behandeln, um die Plastik desselben nicht abzuschwächen; die Phrasierung geschieht viertaktig mit Auftakt nach 5, 6. Über den Vortrag ist zu sagen, daß er von jener schwingenden Elastizität erfüllt sein muß, die keine starre Schwerfälligkeit aufkommen läßt. Man vergegenwärtige sich, daß der $^6/_4$-Takt dem daktylischen Metrum entspricht, wonach 1 betont, 2 und 3 leicht genommen werden — ⏑ ⏑, — ⏑ ⏑.
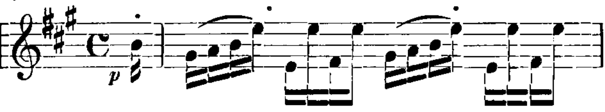
Eine Gigue im $^{12}/_{16}$ Takt beschließt diese durchaus liebliche Suite, harmonisch fügt sich der Schlußstein zum Ganzen. Ich bringe diese Phrasierung des Themas in Vorschlag:
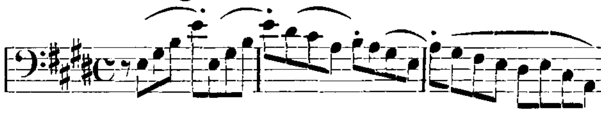


Die staccati dürfen jedoch keineswegs zu scharf genommen werden, eher non legato. Der Wechsel des legato und non legato wird, als dem Charakter des Tonstückes entsprechend den Vortrag desselben reizvoll zu beleben imstande sein. Im Wechsel der dynamischen Nuancierung jedoch sei man nicht zu freigebig, ein Zuviel wird leicht die gesunde Geradheit dieser Komposition beeinträchtigen. Also frisches Zugreifen ohne „geistreiche" deplazierte Tüftelei.

Sechste Suite (E-Dur).
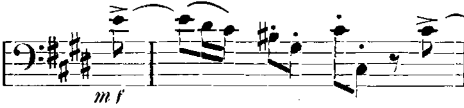
Die sechste Suite eignet sich besonders dazu, den Schüler in das Studium der französischen Suiten einzuführen. Sie ist die leichteste und gefälligste. Die Allemande (♩ = 88), die als Präludium angesehen werden darf, soll etwa nach dieser Art vorgetragen werden:
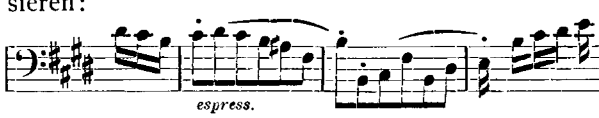


also im bunten Wechsel des legato und non legato; die Phrasierung des Basses wäre:
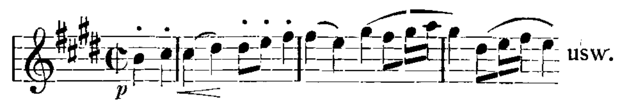


usw. Und die Tongebung sei, um den zarten Charakter des Stückes nicht zu zerstören, nicht zu derb; im allgemeinen dürfte mf oder mp entsprechend sein. Große Steigerungen, gewaltige Entladungen kommen in dem lieblichen Präludium nicht vor, von Kraftentfaltung wird daher abzusehen sein. Im 2. Teile die Baßstelle
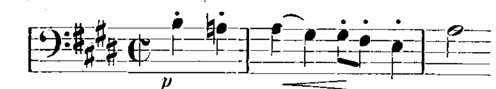


würde ich in dieser angegebenen Art spielen. Ein rasches Zeitmaß verlangt natürlich auch diese Courante (♩ = 120) und dabei die oben erwähnte Vortragsweise des legato und non legato, die indes nicht ins staccato ausarten soll. Die Baßstelle (Takt 4, 5 usw.) würde ich folgendermaßen phrasieren:



Und bei ähnlichen Stellen in gleicher Weise. Die Sarabande (♩ = 72) ist in ihrer einfachen Melodik und reichen Harmonik ein ganz wundervolles Stück, über dessen Vortrag zu sagen ist, daß er weich, gesangreich und ausdrucksvoll gehalten werden muß. Über die Verzierungen, die in jeder Sarabande bekanntlich besonders zahlreich auftreten, ist im Verlaufe dieser Abhandlung schon wiederholt gesprochen worden, so S. 310 1. Suite, S. 311 f. 2. Suite, S. 333 f. 3. Suite, S. 335 f. 4. Suite; es sei deshalb davon abgesehen. Die Phrasierung ist durchgehend viertaktig. Die Zahl der Intermezzi beträgt diesmal vier, ist also in diesen Suiten die reichste. Eine entzückende Gavotte (𝅗𝅥 = 96) eröffnet den Reigen. Ich schlage diese Vortragsart vor:
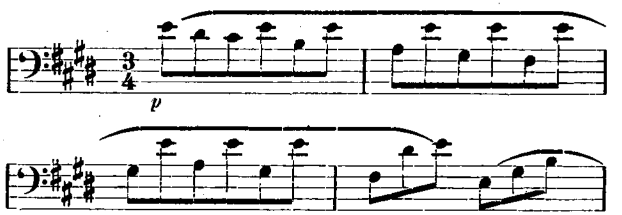


Die in der Ausgabe angefügte Fußnote ist wohl der Beachtung wert. Der zweite Teil enthält die Umkehrung des Themas im Basse,
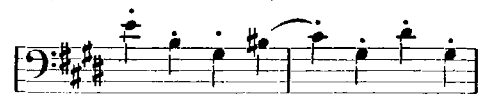


das in der gleichen Weise, wie oben angegeben, zu phrasieren wäre. Zum ersten Male erscheint als 2. Intermezzo eine Polonäse, die freilich einen ganz anderen Charakter zeigt, als wir ihn heutzutage gewöhnt sind. Von dem demonstrativen Rhythmus der modernen Polonäse ist
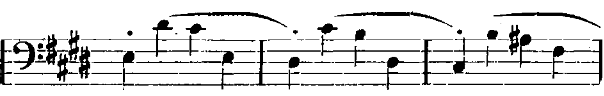


in ihr nichts zu verspüren. Das Gleiche gilt übrigens auch von den berühmten Polonäsen des Wilhelm Friedemann Bach. Das vorliegende Tanzstück besteht aus je 4 Takten und zeigt durchaus heiteren Charakter; das Zeitmaß wäre daher ehestens auf ♩ = 120 festzusetzen. Die Phrasierung der Baßstimme schlage ich folgendermaßen vor:
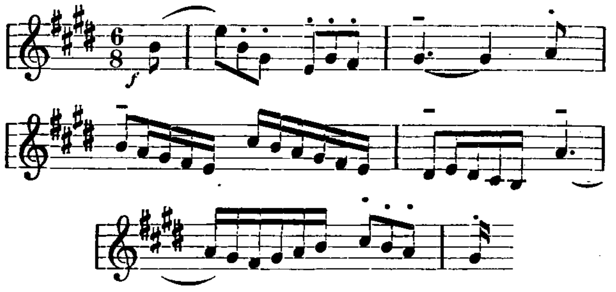


Tongebung und Vortragsweise dürfen jedenfalls nicht den Eindruck des Unbedeutenden hervorrufen; als Ausgangspunkt der Tonstärke wäre also etwa mf ins Auge zu fassen. Über die Bourrée (𝅗𝅥 = 100) gilt das in der 5. Suite Gesagte (s. S. 558). Auch die vorstehende Bourrée muß sich durch straffe Rhythmik, Schwung und temperamentvollen Vortrag auszeichnen. Recht unangenehm sind im ersten Teile die Takte 9 und 10, im zweiten Teile 9 und 10 und 27 und 28 auszuführen; Entgleisungen an diesen Stellen sind nichts weniger als selten. Bezüglich der Phrasierung wäre in Betracht zu ziehen: (Baßstimme Takt 4)



Gleichermaßen die Parallelstelle Takt 6. Ferner 2. Teil Takt 17 usw.



Ein niedliches Menuettchen, zweitaktig (𝅗𝅥 = 138), ist das letzte der Intermezzi. Sein Vortrag muß zart gehalten werden, piano durch < > belebt. Den Beschluß bildet eine feurige Gigue (♩. = 100), die rhythmische Bestimmtheit vor allem verlangt. Besondere Prüfsteine rhythmischer Festigkeit sind die Takte 15 im 1. Teile, 12 im 2. Teile und ähnliche. Die Phrasierung des Themas könnte in dieser Weise behandelt werden:



also Auftakt h gebunden, aber auch die andere Lesart ist nicht von der Hand zu weisen. Selbstverständlich ist dann die Umkehrung des Themas in gleicher Weise auszugestalten. Im allgemeinen kräftige Tongebung, die jedoch durch verständige unauffällige Nuancirung (d. i. ohne jeden sogenannten Effekt!!) abgelöst werden muß.

Die reizvollen Gebilde Meister Bachs bilden stets das Entzücken aller Kenner, der Spieler sowohl, als der Hörer, dem Zauber ihres musikalischen Feingehaltes kann sich niemand entziehen. Für den heranzubildenden Kunstschüler sind sie ein unschätzbares Erziehungsmittel, dessen instruktiver Wert ohne weiteres erwiesen ist. Es wird daher Sache eines jeden verständigen Lehrers sein, möglichst frühzeitig mit dem Studium der französischen Suiten beginnen zu lassen. Und die Erfahrung lehrt, daß auch der weniger Begabte dieselben gerne in sich aufnimmt, lieber vielleicht als die dreistimmigen Inventionen. Den Schüler in seine schöne Aufgabe nutzbringend einzuführen, dazu sollen diese kleinen Aufsätze dienen. Ob mir dies gelang, das mögen diejenigen entscheiden, welche die Absicht hegen, nach den hier aufgestellten Grundsätzen ihre Schüler zu unterweisen. Ich bin der Meinung, daß es für sie von Vorteil wäre, auch dann noch, wenn man über manches Vorgetragene verschiedener Ansicht sein kann.

Das neunte deutsche Bachfest in Hamburg (3.—7. Juni)

Von Dr. Alfred Heuß

Nicht weniger als fünf Tage dauerte dieses Bachfest und überschritt damit die bisherigen Bachfeste der neuen Bachgesellschaft um volle zwei Tage. Auch in anderer Beziehung ist die Gesellschaft von ihren bisherigen Grundsätzen abgewichen. Früher fanden höchstens alle zwei Jahre Feste statt, nun aber folgen sie sich, wenigstens vorläufig, jährlich. Mir scheint hier eine Übertreibung vorzuliegen, zumal der Grund, man wolle die durch den Krieg ausgefallenen Feste nachholen, auf einer äußerlichen Berechnung beruht. Man verzehrt schließlieh auch nicht ein doppeltes Quantum, so man einmal um eine Mahlzeit gekommen ist, mit idealen Gütern ist's aber doch noch eine heiklere Sache. Künstlerische Feste sollen und müssen nun einmal etwas Außerordentliches sein, sie sollten zunächst wie aus der Ferne glänzen, was nicht der Fall ist, stellen sie sich mit automatischer Regelmäßigkeit ein.

Noch in einer weiteren Beziehung überschritt das Hamburger Bachfest die bisherigen Grenzen. Es brachte gleich zwei der monumentalsten Werke Bachs, die Matthäuspassion in natürlich ungekürzter Form, sowie die Hohe Messe, während man an früheren Festen nur eines oder sogar keines der drei großen Werke (die beiden Passionen und die Messe) aufgeführt hatte. Der Grund für das Hamburger Vorgehen war insofern etwas egoistischer Natur, als offenbar keiner der beiden Festdirigenten, Dr. Gerhardt von Keußler und Alfred Sittard, auf ein monumentales Werk verzichten wollte. Da die Hohe Messe in Hamburg bis dahin ziemlich unbekannt geblieben ist, hätte dieses Werk vollauf genügt. Stark trat indessen der Kantatenkomponist Bach zurück, trotzdem immerhin drei auf zwei Konzerte verteilte Kantaten zum Vortrag gelangten; alle drei aber nicht in der Kirche, sondern im Konzertsaal. Und hiergegen erheben sich sehr starke Bedenken, über die sich die Bachgesellschaft in Zukunft wird klar werden müssen, will sie sich nicht den Vorwurf zuziehen, sie treibe eine bachfeindliche Stilvermengung und trüge zur Veräußerlichung Bachscher Kunst bei. Bachsche Kirchenkantaten gehören nicht in den Konzertsaal, und wird's dennoch getan, so soll man sich nicht auf die Bachgesellschaft berufen können. Es traf sich auch beinahe schicksalsartig, daß diese Versündigung sich gleich am Feste selbst rächte. Als aus diesen und jenen Gründen die Solokantate: Vergnügte Ruhe, mißlang — was immer einmal passieren kann —, sich dennoch Beifall erhob, der dann durch Zischen unterdrückt wurde, geschah eben das Denkwürdige, daß eine Bachsche Kantate in den Strudel sehr irdischen Getriebes gezogen wurde. So kam denn der Kantatenkomponist Bach, dessen Pflege eine Hauptaufgabe der Bachgesellschaft ausmacht, überhaupt nicht zu wirklicher Geltung, da zudem die Wahl der menschlich noch nicht wirklich ausgereiften Jugendkantate: Aus der Tiefe, nicht sonderlich glücklich zu nennen ist, wie sie einen weit urwüchsigeren, freieren Vortrag verlangt, als ihn ihr der St. Michaelis-Kirchenchor angedeihen ließ. Auf etwas freieren Höhe stand die herrliche Leipziger Kantate: Christen, ätzet diesen Tag.

Der Versuch, von Hamburgs Musikleben vor Bach ein lebendiges, heute noch ansprechendes Bild zu geben, gelang nicht vollständig. Manche der gewählten Werke interessieren lediglich historisch; so daß ein Eingehen an dieser Stelle nicht lohnt. Herzlich freuen darf man sich darüber, daß weite Kreise die Bekanntschaft mit Mathias Weckmann (1621—1674) gemacht haben, dem man seiner ausgeprägten Stimmungskunst wegen den Brahms des 17. Jahrhunderts nennen könnte. Von den beiden Kantaten ist die für Sopran, Baß und Streicher: Wie liegt die Stadt so wüste, noch ungedruckt und dürfte, da sie einen tiefen Eindruck hinterließ, bald in den Händen gediegener Sänger sein wollen, wenn sie als Publikation der Neuen Bachgesellschaft allgemein zugänglich geworden ist. Die zweite Kantate: Wenn der Herr die Gefangenen, war innerhalb des musikalisch etwas zu reich bedachten Festgottesdienstes vorgesehen, in dem Geheimrat Smend aus Münster i. W. die geistvolle Predigt hielt. Einen weiteren, außerordentlichen Erfolg hatte Alt-Hamburg auf weltlichem Gebiete, und zwar durch von J. Rist angeregte Lieder aus dem 17. Jahrhundert, die allerdings auch in Frl. Lotte Leonard eine geradezu ideale Interpretin fanden. Diese über 250 Jahre alten, meist durchschlagenden Lieder sind „bestellte Arbeit" gewesen und entfernt ähnlich wie durch ein heutiges Preisausschreiben entstanden. Was kommt aber heute auf diesem Wege zustande! Gesungen wurden die Lieder im Kammermusikkonzert, das überhaupt zu den glücklichsten Veranstaltungen des Festes zählte. Durch eine Reihe kleinerer Stücke Bachs entzückte Fr. Pincus-Linde, die von ihrer Meisterin Landowska außerordentlich viel gelernt hat, auf dem Cembalo, doch wird sie sich vor gelegentlichen rhythmischen Unarten hüten müssen. Wenig befriedigte auch dieses Mal das Zusammenspiel von Saiteninstrument und Cembalo, in dem das letztere fast völlig verschwimmt und ein nur einigermaßen klares Verfolgen der Stimmen unmöglich gemacht ist. Es war deshalb gut, daß man den trefflichen, überaus stilsicheren Gambisten

Döbereiner auch noch in einem Präludium allein hörte. Im Orchesterkonzert machte man das schon einmal an einem Eisenacher Bachfest, und zwar besser gemachte Experiment, Vivaldis Vier-Violinenkonzert Bachs Bearbeitung für vier Klaviere gegenüberzustellen, wieder mit dem Resultat, daß das Original, trotzdem es rein musikalisch weit unter der Bearbeitung steht, den Vorzug verdient. Ich glaube nicht, daß an diesem Resultat etwas Wesentliches geändert würde, spielte man statt moderner Flügel vier Cembali. Das Zusammenspiel ließ übrigens viel zu wünschen übrig, während im Vortrag des Originals die vier Geiger ungünstig standen. Mit erfreulichstem Vortrag wäre das zweite Brandenburgische Konzert zur Ausführung gekommen, wenn nicht die ominöse Trompetenpartie als mixtum compositum von Original und Transposition in die tiefere Oktave in Erscheinung getreten wäre. An Motetten Bachs gelangten zwei zur Aufführung, und zwar „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", mit der von Bach nachträglich gesetzten Instrumentalbegleitung, die man aber tatsächlich entbehren kann. Die andere Motette „Komm, Jesu, komm!" sang mit zwei anderen, sehr gediegenen von H. Prätorius der Cäcilienverein unter Prof. Julius Spengel, doch gelang es keinem der Chöre und Dirigenten, dem Motetten-Bach zu besonderem Siege zu verhelfen. Überhaupt befriedigte das Orgelkonzert, das zur Hauptsache mit Orgelwerken Bachs und alten Hamburgischen Meistern (C. Ritter, H. Scheidemann, M. Weckmann, V. Lübeck) bestritten wurde, nur teilweise. Möglich, daß Sittard, bekanntlich einer unserer vorzüglichsten Orgelvirtuosen, als vielbeschäftigter Dirigent nicht über die nötige „solistische" Ruhe verfügte, jedenfalls spielte er vieles, vielleicht im Bestreben, die herrliche Orgel der Michaeliskirche allzu drastisch vorzuführen, in „Überinstrumentierung", sowie aber auch mit rhythmischen Unnatürlichkeiten, sodaß man relativ nur weniger Werke ganz froh wurde.

Um so erfreulicher war es dann aber, daß Sittard als Dirigent der Matthäuspassion sich in gesunden Bahnen bewegte, dabei aber durch manchen neuen geistvollen Zug seine selbständige Auffassung des Werkes bewies. Unterstützt durch größtenteils treffliche Solisten, unter denen der Christus Dr. Rosenthals hervorragte, während der an und für sich treffliche Evangelist Karl Erbs noch zwischen betrachtender und dramatischer Auffassung schwankte, bildete für viele diese Aufführung den Höhepunkt des Festes. Man bot die beiden Teile in starker Trennung, nämlich den ersten Teil mittags, den zweiten abends, so daß sich niemand über ein Zuviel beklagen konnte. Ein schwieriges und stark umstrittenes Kapitel ist der Livländer G. v. Keußler als Dirigent. Ein gelehrter, tiefgründiger Musiker von seltener Allgemeinbildung, durchtränkt von modernen Ideen, hat er sich gerade auch mit der Messe seit Jahren aufs nachdrücklichste beschäftigt — er dirigierte sie auswendig — und strebt mit stärkster geistiger Energie danach, Bachs Willen zu erfüllen. Dabei tritt nun aber ein ausgeprägt modernes, sentimentalisches Gefühlsleben von fast auflösender Tendenz zu dem Bachschen Wesen in seiner urgewaltigen Plastik und rhythmischen Urwüchsigkeit in einen denkbar eigenartigen Gegensatz, in dem sich schließlich doch die ganze, heiß erstrebte Objektivität in Subjektivität verwandelt. Der eine vermag diesen transformierten Bach sogar intensiv zu erleben, der andere nicht, zumal Keußler wohl ein ausgezeichneter Chordisziplinator — man hörte nicht einen einzigen scharfen Ton —, aber zu wenig ein geborener Dirigent ist, um sich restlos geben zu können. So kam denn zum mindestens eine denkwürdige Aufführung der Messe zustande.

In der Mitgliederversammlung sprach der treffliche Musikhistoriker Prof. M. Schneider (Breslau) über „die bisherige Arbeit der Neuen Bachgesellschaft und ihre nächsten Aufgaben", ohne aber zu klaren Formulierungen zu gelangen, so daß es zweifelhaft ist, ob eine wirkliche Förderung erzielt wird. Ob dieses, gerade auch von auswärts sehr stark besuchte Bachfest bereits überzeugende Beweise dafür geliefert hat, daß, wie der Senator Petersen — der bekannte demokratische Reichstagsabgeordnete und Vorsitzende des Vereins Hamburgischer Musikfreunde — in seiner Rede am Festessen ausführte, nur „der Geist unserer Schwachheit aufhelfen" könne, ist nach dem Erlebten nur bedingt zu bejahen. Es sei denn, daß der zukünftige Geist, so er wirklich in absehbarer Zeit über Deutschland kommt, von dem Bachschen doch erheblich verschieden wäre.

51. Tonkünstlerfest in Nürnberg

Von Constantin Brunck / Nürnberg.

Wenn man auf das 51. Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" zurückblickt, das vom 13. bis 18. Juni in Nürnberg stattfand, wird man ein Gefühl der Enttäuschung nicht unterdrücken können, das ja auch im Vorjahr nach dem Tonkünstlerfest in Weimar zum Ausdruck kam. Nicht als hätte es die Festleitung an irgend etwas fehlen lassen. Nein, man hat sicherlich jede Anstrengung gemacht, das Fest würdig zu gestalten. Aber wenn man die Reihe der musikalischen Darbietungen kritisch durchmustert unter dem Gesichtspunkt der Satzungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins: was denn Tatsächliches im Sinne einer „fortschreitenden Entwicklung der Tonkunst" geleistet worden ist, wird man gestehen müssen, daß das sehr wenig ist, daß das Allermeiste im Rahmen beliebiger Konzerte ebenso gut hätte geleistet werden können. Es war eigentlich nur ein allereinziges Werk von überragender Bedeutung in der ganzen Vortragsfolge vertreten, ich meine den „69. Psalm" für Tenorsolo, gemischten Chor, vierstimmigen Kinderchor und großes Orchester von Heinrich Kaminski. Es ist dies eine der seltenen Schöpfungen, bei denen man zunächst gar nicht daran denkt, sie auf ihr Modernsein oder Nichtmodernsein abzuschätzen, wo man zunächst die hohe Kunst des Tonsatzes dieser Doppel- und Tripelfugen, die fast überkühne Harmonik als sozusagen selbstverständlich hinnehmen möchte, — so sehr wird man von der ekstatischen Gewalt der klagevollen „Bitten um Erlösung aus tiefster Not" des ersten Teiles oder von dem alles mitreißenden Dankesjubel (über die „Erhörung der Bitten") des zweiten Teiles im Tiefinnersten ergriffen. Man empfand dankbar: Hier ist wieder einmal ein genialer Wurf gelungen; und stimmte gerne in den brausenden Beifallsturm mit ein, der sich nach dem Verklingen des letzten Akkordes erhob. Erst nachträglich machten sich praktische Bedenken geltend, daß die Anforderungen an alle Mitwirkenden allerhöchste sind, insbesondere daß die Forderungen bezüglich der Musikalität, Stimmkraft und Stimmhöhe des Chores an die äußerste Grenze des Möglichen gehen. Man wird also die musikalisch und technisch hochstehende Wiedergabe durch den Nürnberger Lehrergesangverein, den Körnerschen Knabenchor, das philharmonische Orchester und den Münchener Tenor Hans Depser, unter der straffen Leitung von Kapellmeister August Scharrer, um so höher zu bewerten haben, als für die Einstudierung nur 5 Wochen Zeit (mit unzähligen Proben) zur Verfügung standen. — Bewußt neue Wege sucht der erst 21 jährige Wiener Komponist Ernst Krenek in einem völlig atonalen Streichquartett, dem er aus unerfindlichen Gründen die Tonartsbezeichnung C-dur gibt. Seinem Programm nach will er darin lediglich sämtliche in rein linear geführter Polyphonie gegebenen Kombinationsmöglichkeiten einiger kurzer Themen erschöpfen. Also handelt es sich zunächst um eine Art von Rechenexempel, bei dem sich oft die widerhaarigsten Dissonanzen ergeben Aber Krenek gibt mehr, als er verspricht. Er hat unzweifelhafte kompositorische Begabung; das Werk interessiert durch die straff logisch, in kühnsten Überschneidungen durchgeführte Polyphonik, durch glückliche rhythmische Einfälle und zeitweise sich ergebende ganz eigenartige Klangwirkungen. Man kann begierig sein, was aus diesem wild sich geberdenden Most herausgärt: Wein oder Essig? Das Erstlingswerk fand eine zwischen heftiger Ablehnung und ermunterndem Beifall geteilte Aufnahme. — Ein weiterer Versuch, sich von aller musikalischer Überlieferung frei zu machen, den Karl Salomon in 6 Liedern für Bariton und Orchester nach Gedichten von Michelangelo anstellte, ist mißglückt. Weder der dicke, stumpf und lärmend klingende, verworrene Orchestersatz noch der ungeschickte, vom Orchester erdrückte Sprechgesang lassen irgendwelche zielbewußte künstlerische Gestaltung erkennen. — Von den übrigen Darbietungen kam eine über den Alltagskonzertbetrieb hinausragende Bedeutung insbesondere dem über wertvolle Themen sehr straff und klar aufgebauten I. Satz einer gemäßigt modernen Symphonie in C-Moll von Wilhelm Petersen zu, deren weitere Sätze noch viele Einzelschönheiten aufweisen. — Eine Belebung und Erneuerung des modernen Männerchorsatzes erstrebt Erwin Lendvai in seinen „hymnischen Gesängen" aus Karl Brögers Buch: „Die Flamme". Er greift auf die strenge Satzkunst der Vor-Bachschen Meister zurück und gibt eigenartige Musik von männlich herber Schönheit. Zumal der letzte Chor „An einen Baum" (geteilt sechsstimmig mit Baritonsolo) löste tiefe Wirkung aus. — Flott erfundene, im Sinne Strauß-Mahler glänzend instrumentierte Musik ist Josef Rosenstocks „Ouverture zu einem heiteren Spiel" Op. 5. — Stimmungsvolle, in Form und Erfindung echt liedmäßige Gesänge gab Max Trapp; ein Stückchen Biedermeier à la Spitzweg ist das thematisch und harmonisch frische, sehr fein kontrapunktisch durchgeführte „Bläserquintett" von Kaspar Heinrich Schmidt. — Außerdem hörte man noch etliche nicht gerade neuartige, aber formal gediegene Kompositionen von Sthamer, Fritz

Brandt und H. Lorenzen. Dagegen ist nicht zu begreifen, wie formale Ungeheuerlichkeiten wie Ettingers potpourriähnlich buntscheckiges Chorwerk „Weisheit des Orients“, Taubmanns endlos breite Symphonie Op. 31 oder gar die vollständig mißlungene Oper „Frau Berthes Vespergang“ von Max Wolff Eingang in das Tonkünsterfest-Programm finden konnten. Sollte es wirklich so wenig junge, neuschaffende Talente in Deutschland geben?

Ich glaube das nicht. Ich glaube vielmehr, daß sich die Tonkünstlerfeste in der hergebrachten Form überlebt haben. Sie waren gut vor 50 Jahren, als erst wenige Städte ein eigenes Musikleben mit leistungsfähigen Orchestern hatten. Sie sind unnötig geworden, nachdem in fast allen Groß- und Mittelstädten den Tonkünstlerfesten Ebenbürtiges geboten werden kann. Ihre ursprüngliche Aufgabe, das Wertvolle der zeitgenössischen Erzeugung ans Licht zu ziehen, können sie nicht mehr erfüllen, weil es für einen Prüfungsausschuß von fünf oder sieben Herren ganz unmöglich ist, die Vielheit des modernen Musiklebens zu übersehen und zu überprüfen. Diese sind bei ihrer Auswahl überdies satzungsgemäß beschränkt auf die von den Komponisten selbst an den Musikverein eingesendeten Werke. Daß bei diesen Einsendungen die reklame- und geschäftstüchtigen Künstler zahlenmäßig im Vorrang sind, ist klar. Ebenso daß mancher Künstler es sich überlegen wird, schon im Herbst sein Werk einzureichen mit der Verpflichtung, es nicht anderweitig zur Uraufführung zu bringen. Denn für den Fall, daß das Werk dann im April oder Mai bei der endgültigen Prüfung abgelehnt wird, hat er eine volle Spielzeit versäumt. Wenn der „Allgemeine deutsche Musikverein“ seinen Zweck, die fortschrittliche Entwicklung der deutschen Tonkunst zu fördern, erreichen will, müßte er nach meiner Meinung andere, zeitgemäßere Mittel anwenden. Er müßte versuchen, im ganzen Reiche in allen Musikorten Einfluß zu gewinnen auf die Gestaltung der Konzerte; müßte ermuntern zur Aufführung unbekannter und bekannter lebender Komponisten, müßte Anregungen geben, Werke empfehlen, Material zur Verfügung stellen. Aus der lebendigen Aufführung ließe sich dann die Güte und Lebensfähigkeit eines Werkes ganz anders beurteilen als durch Kommissionsbeschluß. Das Beste, Fortschrittlichste, was im ganzen Lande während des Jahres herausgebracht wurde, müßte dann der Kommission unterbreitet werden, die nochmals die bedeutendsten Erzeugnisse aussondern und im alljährlichen Tonkünstlerfest in erstklassiger Aufführung einer auserwählten Zuhörerschaft und der „großen“ Kritik vorführen könnte. So würden die Tonkünstlerfeste das, was sie sein sollen: die richtunggebenden Gipfelpunkte des deutschen Musiklebens. Das wäre wichtiger als der billige Ehrgeiz, möglichst viele „Uraufführungen“ gebracht zu haben.

Ein Talisman

Erzählung aus dem Musikerleben von Karl Tetzel

Ferdinand Hiller studierte im Sommer 1825 in Weimar Musik beim großen Johann Nepomuk Hummel, der damals grade an seinem A-dur-Konzert und der Oberonphantasie arbeitete. Weimar gefiel dem jungen Musiker über alle Maßen. Ein unendlicher Frieden war über Stadt und Bewohner ausgebreitet, nicht der leiseste politische Windzug machte sich von irgendeiner Seite her unangenehm bemerkbar und das allgemeine Interesse hing an allem, was auf Goethe, den Hof und das Theater Bezug hatte.

Unter den Lehrern, die Ferdinand in Weimar haben durfte, ja haben mußte, da er der Schule zu früh entlaufen, befand sich auch Goethes Freund, Dr. Eckermann. Dieser ward ihm zur merkwürdigsten Persönlichkeit seines Lebens. Klein und schlank, sah er unter seiner breiten Brille träumerisch vergnügt in die Welt hinaus. Die hohe gewölbte Stirn trug den Stempel der Intelligenz, der Mund hatte meist einen harten lächelnden, aber geschlossen einen ernsten energischen Ausdruck. Er war sehr beweglich. Er unterrichtete Hiller in der deutschen Literatur, ließ ihn aber nur Goethesche Werke lesen und sprach viel von Goethe und Schiller, wobei er letzterem nicht selten einen kleinen Hieb versetzte. Er gab sich anspruchslos und immer friedlich, und Hiller gewann ihn lieb und wert. Da Hillers Lernbesuche für eine spätere Nachmittagszeit angesetzt waren, wo Eckermann von Goethes Haus zurückkehrte, fiel aus diesen Zusammenkünften manches Gute für ihn ab, wie wenn man seinen Kindern von einem üppigen Mahle einige Leckereien mit nach Hause bringt. Trotzdem das wissenschaftliche Material, was ihm aus Eckermanns Unterricht zuteil wurde, wenig bedeuten wollte, so gewann er doch später die Überzeugung, daß der Umgang mit dem von Goethe erfüllten Eckermann, abgesehen von den Freuden, die er ihm gewährte, doch ein sehr förderlicher gewesen war; fühlte er sich doch erwärmt und erleuchtet von dem Abglanz der Strahlen, die auf das Haupt des mild gesinnten Lehrers fielen.

Am siebenten November 1825 feierte man in Weimar das fünfzigjährige Jubiläum der Hinkunft

Goethes. Vormittags war ein poetisches Hochamt in den Räumen der Bibliothek. Mit glühenden Wangen verfolgte der junge Hiller die Aufführung einer Kantate seines Lehrers, dann hielten Kanzler von Müller und Professor Riemer Festreden, und ersterer übergab der Bibliothek eine Medaille, welche auf der einen Seite die Bildnisse des Großherzogs und seiner Gemahlin, auf der anderen das Bildnis Goethes zeigte, ferner einen Brief, den Goethes Vater ein halbes Jahrhundert früher an einen Freund in Algier gerichtet hatte und der die Ansichten desselben über den Schritt seines Sohnes darlegte. Endlich ein Prachtexemplar der Iphigenie mit dem Namen der Künstler, die am Jubiläumsabend das Stück darzustellen hatten. Ein großes Bankett auf dem Stadthause füllte die Mitte des Tages aus. An dem Festmahl dieses denkwürdigen Tages beteiligten sich alle, die sich daran beteiligen durften, und auch Hiller hatte das Glück, dabei zu sein; wie verklärt saß er an der Seite Eckermanns. Es herrschte eine sehr heitere Stimmung. Und als nun der Wein das seine tat, strömte die Gemütlichkeit über. Selbst ältere Herren, mit denen unser junger Künstler sich unterhalten, umarmten ihn gerührt, so daß er ganz verwirrt über diese Auszeichnung wurde. Abends nach der Aufführung der Iphigenie brachte die herzogliche Kapelle dem gefeierten Dichter eine Serenade, von Hummel komponiert, und die den ganzen Platz erfüllende Menge lauschte mit Andacht den feierlichen Klängen.

Ferdinand Hiller war damals vierzehn Jahre alt, von ziemlich ernstem Wesen und voll Enthusiasmus für Kunst, Poesie und alles Schöne. Der musikalische Unterricht des trefflichen Meisters beglückte ihn, doch hauptsächlich stand der Name Goethe leuchtend vor seiner Seele und webte sich in seine Träume ein. Die Begierde, ihn zu sehen, verfolgte ihn auf Schritt und Tritt. Da er jeden Tag zu Hummel ging und sein Weg ihn an Goethes Haus vorüberführte, trat er den Weg immer mit einer inneren Bewegung an, mit dem Gefühl eines Liebenden, der nach der Wohnung der Angebeteten schleicht.

Im Weimarer Theater hatte er Goethe zum erstenmal gesehen. Er saß in einer Parterreloge, halb im Dunkel, als ob er sich verbergen wollte, sein Antlitz leuchtete aus seiner Umgebung hervor wie der Mond aus Wolkenschleiern. Durch Eckermanns Vermittlung sollte dem jungen Künstler nach langem Harren die ersehnte Stunde schlagen, dem Dichterfürsten gegenüberzustehen. Schon öfter hatte Eckermann mit Goethe über Hiller gesprochen. Am dreiundzwanzigsten März 1826 war der Freudentag, als Eckermann zu ihm sagte:

„Lieber Freund, machen Sie sich bereit. Heute hat mich Goethe rufen lassen und mir aufgetragen, Sie heut abend mitzubringen."

Hillers Freude hatte keine Grenzen. Der Gedanke an den großen Abend nahm ihn ganz gefangen.

Mit starkem Herzklopfen betrat er abends sechseinhalb Uhr an der Seite Eckermanns Goethes Haus. In den herrlich ausgeschmückten blumendurchdufteten Gemächern fand er eine auserlesene Gesellschaft und die schönsten Damen der Stadt in vollem Putz. Goethe kam ihm freundlich entgegen. Er stand damals im achtundsiebzigsten Lebensjahr. Noch waren sein Gang und seine Haltung grade, schön und edel, und aus seinen Augen blitzte jugendliches Feuer. Er war in schwarzem Anzug und trug einen großen Orden auf der Brust.

Eckermann stellte Goethe seinen Schüler vor.

„Nun, ich habe viel Gutes über Sie gehört," redete ihn der greise Dichter an, „ich freue mich, Sie endlich einmal persönlich kennen zu lernen."

Die wenigen Worte verscheuchten alle Herzensangst und unbefangen stand Hiller vor dem Dichterfürsten. Dieser befragte ihn nun über seine früheren, seine gegenwärtigen Lehrer in der Musik, über seinen Aufenthalt in Weimar, über seine Lebenszeit. Er sprach langsam, deutlich, mit einem gewissen Pathos, das sich aber in der Freundlichkeit verlor, mit der er sich gab. Es folgten nun von seiten Goethes einige Gespräche mit der Frau Hofmarschall von Spiegel. Auch Goethes einzelne Familienglieder sollte der junge Künstler kennen lernen.

Einer adeligen Familie anzugehören, die ihren Stolz meist auf eine Reihe unbekannter Ahnen, auf ein altes ererbtes Besitztum gründet, bleibt in demokratischen Zeiten ein nicht bestrittener Vorzug. Der Sohn oder Enkel eines großen Mannes zu sein, ist hingegen in den meisten Fällen fast ein Unglück zu nennen. Es ist kein leichtes Erbe, das sie antreten, es ist oft eine Last, die sie zu erdrücken droht. Die Stellung von Goethes einzigem Sohn August war in der kleinen Stadt keineswegs beneidenswert. Er war ein schöner, kräftiger Mann, in seinem Benehmen einfach und natürlich. Viel und viel Unsinniges wurde in Weimar über ihn gesprochen. Und wer konnte es ihm verdenken, wenn er es vorzog, seine Abende außerhalb des väterlichen Hauses in heiterer Gesellschaft zu verbringen, als in demselben, von Argusaugen belästigt, eine fast unvermeidliche Statistenrolle zu spielen? Sein früher Tod war für ihn eine Befreiung, eine Erlösung, — sein ganzes Dasein erhielt dadurch gleichsam eine tragische Verklärung. Anders seine Gattin, die lebensfrohe, geistreiche Ottilie von Pogwisch, stets nur als die Schwiegertochter Goethes bezeichnet, wie denn überhaupt die Frauen und Töchter großer Männer von dem Glanz sich das Beste anzueignen vermögen. Frau Ottilie von Goethe empfing die Huldigungen der Eingelassenen und Eingeladenen, die aus allen Himmelsgegenden zu-

strömten. War doch Goethes Haus ein Wallfahrtsort geworden, der freilich wie andere fromme Stätten, gar manchem nur die Gelegenheit bot, vergnügte Tage zu verleben.

Es wurden an diesem Abend die verschiedenartigsten Gespräche geführt. Diejenigen Goethes drehten sich meist um Theater und Musik.

Hiller war noch nicht lange anwesend, da trat Frau Ottilie von Goethe zu ihm und bat: „Lieber Herr Hiller, wollten Sie uns vielleicht etwas von Ihrer Kunst hören lassen?"

„Sehr gern, gnädige Frau," versetzte Ferdinand. Er setzte sich an den Flügel und spielte das erste Allegro von Hummels A-moll-Konzert.

Goethe sagte darauf zu einer der umstehenden Damen: „Aus dem Schwanken der Federn auf Ihrem Hute, gnädige Frau, ersehe ich, wie gut es Ihnen gefiel."

„Man gibt mir nämlich die Schuld," wandte sich darauf die Dame an Hiller, „den Kopf zu schütteln, wenn mir etwas gefällt!"

„Exzellenz," sagte Hiller mit einer Verbeugung zu Goethe, „ich freue mich über die Güte Ihres trefflichen Flügels; ich habe selten auf einem so guten Instrument gespielt."

„Dasselbe sagte mir vor ein paar Jahren der junge Felix Mendelssohn, als er hier vortrug. Doch kommen Sie!" Goethe zog sich mit Hiller in eine Wandnische zurück.

„Sein Name wird noch einmal die Welt erfüllen," meinte letzterer.

„Die musikalischen Wunderkinder," versetzte Goethe, „sind zwar hinsichtlich der technischen Fertigkeit heutzutage keine so große Seltenheit mehr, was aber dieser kleine Mann im Phantasieren und Primavistaspiel geleistet, grenzte wahrlich ans Wunderbare, und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten."

„Er treibt jetzt viel kontrapunktische Studien; er soll schon eine große Originalität in der Behandlung des mehrstimmigen Stils besitzen."

(Fortsetzung folgt)

Bin ich durch ein Frühlingslied gegangen

Von Max Jungnickel / Berlin-Lichterfelde

*

Bin ich durch ein Frühlingslied gegangen. — —
Der Notenschlüssel war versponnen von kletterndem, wehendem Grün.
Bin ich durch ein Frühlingslied gegangen. — —
Die Linien gewoben aus klingenden Sonnenstrahlen,
Und die Pausenzeichen waren kleine Fetzen Himmelsblau,
Notenköpfe wie jauchzende, flatternde Frühlingsfahnen;
Andere wie zitternde Birkenblätter,
Wieder welche wie gondelnde Fische,
Und wieder welche wie sanft schwebende Falter.
Mein Herz war der Taktstock, der blühende Taktstock.
Bin ich durch ein Frühlingslied gegangen. — —
Und als es Abend wurde,
Standen die Fermaten wie glimmende Monde überm Lied.
Die Sterne drängten sich schaarenweise durch die Notenschlüsseltür.
Bin ich durch ein Frühlingslied gegangen. — —

Musikbriefe

AUS BUDAPEST

Von Josef Fligl

Hier geht das Gerücht um, daß diese Musiksaison nicht sterben könne. Das Opernhaus kündigt eben eine neue Reihe von Wagner-Opernaufführungen an, bei welchen die drei größten dramatischen Sängerinnen der deutschen Opernkunst: Marie Jeritza, Lucy Weidt und Helene Wildbrunn vor das Budapester Publikum treten werden. (Ist das nicht doch etwas zu viel Musik? Und wäre nicht vielleicht etwas weniger mehr?) Auf dem Podium des Akademiesaales ließ die italienische Sängerin ♦Alina Cervi ein helles, schlackenloses Organ in Erscheinung treten. Man hörte u. a. italienische Meister von Caccini, dem Bahnbrecher der musikalischen Renaissance, bis zu dem modernen und auch als Sinfoniker geschätzten Respighi. Der liebenswürdig ansprechende Sopran betreibt keine Detailkunst und wird wohl manche Spitzfindigkeit der Technik noch erwerben müssen, liegt aber sehr gut, entwickelt sich auffallend leicht und hat immer den natürlichen musikalischen Unterstrom. Das zweite Konzert ♦Alfred Hoehns war Chopin gewidmet; er spielte die H-Moll-Sonate im großen Stile, die Barcarole und die Ballade in F-Moll mit poetischer Vertiefung und einige Etüden mit überlegener Virtuosität. ♦Anna Pallay, die ausgezeichnete Tanzkünstlerin und Pädagogin, veranstaltete in den ausverkauften Sälen der Redoute einen sehr gelungenen Tanzabend. Die Künstlerin erntete besonders als „Rose" und „Pierrette", ferner mit ihrem spanischen Tanze stürmischen Beifall. Der Pianist ♦Télémaque Lambrino verabschiedete sich in seinem zweiten Konzerte von dem Budapester Publikum. Er spielte mit trefflichem Können, konnte aber auch diesmal nicht erwärmen. Der Cellist ♦Béla Csuka und der Pianist ♦Alexander Vas erfreuten ihre zahlreiche Zuhörerschaft mit dem stilgerechten Vortrage von Sonaten für das Klavier und das Violoncello von Beethoven, Brahms und Cesar Frank. Der Violinkünstler ♦Siegm. Feuermann ist zweifellos ein trefflicher Künstler. Seine Technik ist glänzend, sein Ton von einer samtenen Weichheit, sein Temperament wild, sein Vortrag individuell interessant. Schade, daß die Effekthascherei manchmal ein wenig übertrieben wird. Sein Spiel ist aber wenigstens niemals eintönig und langweilig. Der ausgezeichnete Bariton unseres Opernhauses, ♦Emerich Palló, bewies auf der Estrade des Liedersängers, daß er das Interesse auch ohne äußere Hilfsmittel, einzig und allein durch seinen Gesang, zu fesseln vermag. Er erzielte einen großen und wohlverdienten Erfolg. Das Programm bestand ausschließlich aus den Werken ungarischer Tondichter, und wir genossen in den schönen Kunst- und Volksliedern die Poesie der ungarischen Seele. Der Palestrina-Chor veranstaltete im großen Redoutensaale einen Bach-Beethoven-Abend. Der Vortrag der a-cappella-Motette „Jesu, meine Freude" von Bach deckte sich nicht vollkommen mit unsern Ansichten von der klassischen Vortragsweise. An der Beethoven-Messe in C-Dur erfreuten wir uns ungestört. Das zahlreiche Auditorium feierte den Dirigenten ♦Gamauf und die Solisten ♦Medek, ♦Basilides, ♦Szentgyörgyi und ♦Venczell mit Begeisterung. Nach längerem Fernsein erschien der unvergleichliche Meister der Violine, ♦Bronislaw Hubermann, abermals auf dem Podium der Redoutensäle. Er riß seine Zuhörerschaft, welche seinem Spiele mit Enthusiasmus folgte und ihn überglücklich feierte, mit dem Violinpart der Kreutzer-Sonate und mit dem Violinkonzerte Tschaikowskys in zwei verschiedene Gefühlswelten. Der Heldentenor des Opernhauses ♦Georg Pogány veranstaltete im Prunksale der Landesmusikakademie einen Wagner-Abend. Er sang sein mächtiges Programm, in welches er die berühmtesten Tenorarien der Musikdramen des Bayreuther Meisters aufnahm, mit heldenhaft klingender Stimme zu Ende. Die Koloratursängerin desselben Kunstinstitutes, Bianca v. Maleczky konzertierte im Kammersaale der Akademie. Die edle Stimme, der feine Vortrag und die ausgezeichnet geschulte Technik der Gesangskünstlerin kamen diesmal ebenso zur Geltung, wie bei jedem einzelnen bisherigen Auftreten. Sie sang u. a. die Arie der Gilda aus „Rigoletto" und die Glöckchenarie aus „Lakmé" mit frenetischem Erfolge. Die Anhänger ♦Ernst v. Dohnányis füllten den mächtigen Zuschauerraum des Stadttheaters bis auf das letzte Plätzchen und waren sämtlich gekommen, um den großartigen Musiker gelegentlich seiner glücklichen Rückkehr aus Amerika zu feiern. Die Vortragsfolge wurde mit der Leonoren-Ouvertüre Beethovens begonnen, welche von dem unter der Leitung Stefan Kerners stehenden Philharmonischen Orchester aufgeführt wurde. Sodann betrat Dohnányi die Bühne, um das Klavierkonzert Beethovens in Es-Dur zum Vortrag zu bringen. Er wurde bei seinem Erscheinen mit einem Blumenregen empfangen. Den Schluß des Abends bildete die von dem Komponisten selbst geleitete Wiedergabe der zweiten Sinfonie Dohnányis. Die Verehrer des hervorragenden Klavierkünstlers feierten ihn während des ganzen Abends mit tosender Begeisterung. Über den in einigen Tagen beginnenden Wagner-Zyklus werde ich demnächst berichten.

AUS PRAG

Von E. Janetschek

So wären wir wieder einmal zu Ende mit der Musiziererei! Und als ob sich die Saison zum Schlusse noch einmal austoben wollte, waren gerade die letzten drei Monate die ergiebigsten an musikalischen Geschehnissen, freilich auch die ergiebigsten an Mittelmäßigkeiten und Enttäuschungen. In der Wirrnis des modernen Konzertfiebers erscheinen die wirklich großen Kunstereignisse doppelt wertvoll. Dies gilt vor allem von dem vierten philharmonischen Konzerte unseres deutschen Theaterorchesters unter ♦Alex. von Zemlinskys Leitung, das neben der Uraufführung der an anderer Stelle besprochenen Orchesterlieder Krasas einige der besten Werke moderner Orchestermusik brachte, und hinsichtlich des unter Führung des gleichen Dirigenten veranstalteten großen Chorkonzertes des ♦Prager deutschen Männergesangvereins, bei dem Cherubinis missa solemnis in D-Moll zur Aufführung gelangte. Neben diesen großen Kunstereignissen vermochten sich nur wenige noch mit Würde und Anstand zu behaupten: Zunächst die beiden letzten Matineen des deutschen Kammermusikvereins, deren erste der Erst- bzw. Uraufführung einer Reihe edelschöner, leider nur allzu philosophisch erdachter Lieder des Hamburger Singakademiedirektors Dr. Gerhard von Keußler gewidmet war, während die zweite vollendetste Kammermusikkunst durch das ungarische Streichquartett bot. Auf gleich hoher künstlerischer Stufe stand ein Beethoven-Sonatenabend des Wiener Cellisten ♦Buxbaum. Den Rang künstlerischer Ereignisse hatten auch die großen Chorkonzerte unseres deutschen Singvereins (Leitung ♦Paul Stuiber), der Universitäts-Sängerschaft „Barden" (Leitung ♦Prof. Helmer) und insbesondere des Prager deutschen Männergesangvereins (Leitung ♦Alex. v. Zemlinsky), letzteres als Festkonzert zur 60jährigen Bestandesfeier dieses Vereines. Weniger befriedigt haben mich die beiden letzten Chorkonzerte des deutschen Lehrerinnenseminars (Leitung ♦Prof. Bezecný), denen es im Gegensatze zu den präch-

tigen früheren Veranstaltungen an stilistischer Reinheit und Größe fehlte. Anerkennenderweise muß hingegen der beiden Kirchenkonzerte des deutschen evangelischen Gesangvereins gedacht werden, die sich nach Kräften Heinrich Schütz' biblischer Szene „Die sieben letzten Worte Christi" und des „Messias" von Händel angenommen hatten. Reiche künstlerische Arbeit leistete auch unsere junge deutsche Akademie der Tonkunst, deren erstes historisches Konzert besonders fesselte. Solistenkonzerte gab es in den drei Berichtsmonaten mehr als früher manchmal in der ganzen Saison, wohl das beredteste äußere Zeichen des modernen Konzertwahnsinnes. Nur die besten Namen und ernst zu nehmenden Künstler seien hier genannt: Die Geiger •Hubermann, •Marteau und •Burmester, die Pianisten •Sauer, •Grünfeld, •Schulhof (als Musikfuturist auch in der äußeren Aufmachung seines Klavierabends), und der phänomenale jugendliche •Serkin; aus der unübersehbaren Reihe der Sänger und Sängerinnen der Wiener Bassist •Mayr, der Münchener •Bender, die Wiener Baritonisten •Fleischer und •Duhan, Heldentenor •Schubert (Wien) und Kammersänger •Rüdiger (Dresden), schließlich die einheimischen Sängerinnen •Brömse-Schünemann und •Lekner sowie die ausgezeichnete, Julia Culps Art verwandte •Hedda Kux.

Besonders bemerkenswerte musikalische Ereignisse im tschechischen Konzertsaale waren nur das unter allen äußeren Zeichen einer gewaltigen Sensation stattgefundene Gastdirigieren des Italieners •Molinari (Direktors der Kgl. Akademie in Rom) in der tschechischen Philharmonie und das Erscheinen eines neuen, überraschend sicheren und abgeklärten Dirigentenanwärters •Ad. Heller an derselben Stelle.

Auf dem Gebiete der deutschen Oper herrschte reges und ersprießliches Treiben: Einmal fand der großangelegte und ausschließlich mit heimischen Kräften bestrittene Wagner-Zyklus mit zwei weihevollen Parsifalaufführungen seinen würdigen Abschluß, zum andernmal gab es eine Menge interessanter und teilweise ereignisartiger Gastspiele; •Paul Bender (München), •Lotte Lehmann (Wien), •Aline Sanden (Leipzig), •Josef Mann (Berlin) usw. Daß die Theaterleitung dabei aber auch den regelmäßigen Spielplan auf hohem künstlerischen Niveau zu erhalten wußte, sei als größtes Lob für unser bedrängtes deutsches Theater in rückhaltloser Anerkennung festgestellt.

Rundschau

OPER

DESSAU Die Winterspielzeit am Friedrich-Theater wurde am 31. Mai mit einer glänzenden Aufführung der „Meistersinger" unter •Generalmusikdirektor Knappertsbuschs Leitung abgeschlossen. •Kammersänger Wolf sang als Gast den „Stolzing", der Hamburger Baritonist •Buers gab den Hans Sachs. Buers, der bisher in Dessau unbekannt war, ist gesanglich und darstellerisch ein Vertreter der Sachs-Partie, der wenige seinesgleichen hat. Seine Bekanntschaft war für Dessau ein großer Gewinn. Hervorgehoben seien noch die Neueinstudierungen der „Afrikanerin", die •Kapellmeister Bing dirigierte, und des „Stier von Olivera", den Knappertsbusch leitete. Beide Werke hielten sich aber nicht lange im Spielplan. Zu Wagners Todestag fand eine Aufführung von „Tristan und Isolde" statt mit •Richard Schubert (Hamburg) als Tristan und •Helena Forti (Dresden) als ergreifende Isolde. Künneckes Singspiel „Das Dorf ohne Glocke" hatte stets volles Haus. Jetzt, in den Sommermonaten, herrscht die Operette. A. Dette

Eine bühnentechnische Neuerung

DRESDEN Gelegentlich der Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte", die den größten Erfolg der ganzen Dresdner Opernsaison bildet, führte der technische Direktor der Staatsoper, •Hasait, eine neue bühnentechnische Erfindung vor, die für die Zukunft Bedeutung erlangen dürfte. Die „Zauberflöten"-Inszenierung gehört bekanntlich zu den schwierigsten Aufgaben, die einem Bühnentechniker gestellt werden. Hasait überwand alles scheinbar mühelos bei größter Zeitersparnis. Drei verschiedene Techniken kamen dabei zur Anwendung. Erstens die bisher schon geübte der sogenannten „praktikablen Theaterdekoration" (plastische Versatzstücke: Bäume, Häuser, Felsen, Bänke usw.). Zweitens: die stilisierende Technik mit farbigen, zusammengestimmten Vorhängen, die auch schon länger bekannt ist. Drittens: die neue, das bewegte und unbewegte Lichtbild verwendende Technik. Zwar hat man diese früher auch schon gehabt (Fliegender Holländer), aber nie mit glücklicher Wirkung. Jetzt sind es farbige Schattenbilder, die ein bedeutsamer Schritt vorwärts in der Lichtbildverwendung sind und für die Zeitlosigkeit des „Zauberflöten"-Märchens die rechte Stimmung gaben. Das Schwierigste bei der Sache ist die Beleuchtung der Bilder. Hinter dem üblichen Leinwandprospekt, der den Bühnenhintergrund bildet, steht eine starke Lichtquelle. Vor diese Lichtquelle direkt kommt die „Maquette", das ist ein mehrere Meter großer, aus Papier und Gaze gefertigter Ausschnitt des Dekorationsbildes, welches als riesiges Schattenbild dann auf den durchsichtigen Leinwandprospekt geworfen wird. Um nun das Schattenbild farbig zu machen, wird der Prosepkt auch von vorn entsprechend beleuchtet, was wegen der genauen Übereinstimmung mit den Konturen des ersten von hinten her geworfenen Bildes äußerste Präzision erfordert. Dazu kommt noch eine dritte Beleuchtung, nämlich die der handelnden Personen auf der Mittel- und Vorderbühne von einer Quelle her, die sich über dem Kronleuchter des Zuschauerraumes befindet. Die glänzende Wirkung dieser Erfindung hängt von der genauen, gegenseitigen Abstimmung der drei Lichtquellen ab. Auch müssen der schnelle Übergang von der einen Technik in die andere („praktikable", „stilisierende" und „Silhouette") oder auch Kombinationen derselben untereinander mit Präzision erfolgen. Dr. Kreiser

HANNOVER Im letzten Abonnementskonzert des Opernhausorchesters fand die reichsdeutsche Uraufführung des „Romantischen Klavierkonzerts" von Joseph Marx statt. Das natürlich im modernen Stile — aber ohne dessen expressionistischen Auswüchse — gehaltene Werk weist einen ins Große gehenden melodischen Zug auf und ist namentlich in seinen beiden ersten Sätzen reich an Empfindung und wertvoller Arbeit. Der letzte, rondoartige Satz flacht inhaltlich etwas ab. Als Vertreter der kolossal schwierigen Solopartie glänzte unser einheimischer Pianist •Walter Gieseking, bekanntlich ein Schüler des hiesigen Städtischen Konservatoriums, der augenblicklich wohl der größte Interpret moderner Klavierkunst ist. Ihm und dem Leiter des ebenfalls sehr schwierigen Orchesterparts, •Kapellmeister Lert, gebührt für die künstlerisch vollendete Wiedergabe des Werkes vollste Anerkennung. Beethovens „Eroica", etwas weichlich angefaßt, sowie eine im altwienerischen Stile gehaltene „Nachtmusik" für Streichorchester von Heuberger vervollständigten das Programm. L. Wuthmann

KARLSRUHE I. B. Walpurgisnacht von Max Steidel. Uraufführung im Bad. Landestheater Karlsruhe. Dienstag, den 14. Juni 1921. Die erste und letzte Premiere der ganzen Saison zugleich war einem jungen Karlsruher Komponisten Max Steidel vorbehalten, der aber seinem musikdramatischen Erstlingswerk nicht die nötige Selbständigkeit und Bühnenwirksamkeit mitgeben konnte, um es erheblich über das Pathos des nachwagnerischen Epigonentums zu stellen. Eine gewisse Ideenassoziation verbindet das selbstgeschriebene Textbuch mit der von Hans Heinz Ewers geschickt betriebenen Alraune-Invasion; es ist aber alles in jene konventionelle Theatersprache übersetzt, der die sexuelle Animalität und die erotische Schattierung fremd bleibt, die wohl ein Richard Strauß-Schüler dem an sich wirkungsvollen Motiv eingehaucht hätte. Diese „Walpurgisnacht" ist ein nichtiger Teufelsspuk geworden, textlich und musikalisch ohne dramatische Spannkraft und ohne starke Originalität, auch kaum von irgendwelcher wichtigeren Bedeutung für die Probleme, die der moderne dramatische Stil zu lösen hat. Dennoch liegt kein Grund vor, sich über die ehrlichen Absichten des jungen Tondichters, so naiv er auch manchmal verfährt und so unbeholfen er sich auch musikalisch äußert, lustig zu machen, wennschon es schwer fällt, das richtige Wort für seine Vorzüge zu finden.

Ein gutmütiger Alchimist an der Schwelle des 16. Jahrhunderts ist dabei, in großen Schmelztiegeln Gold zu erfinden. Ihm zur Seite wartet ein vornehmer junger Edelmann auf den Erfolg, der natürlich ausbleibt. Dieser Famulus wird aber der eigentliche Träger der beginnenden Handlung; denn auf sein Geheiß hin gelingt eine Homunkulusmischung aus Mannes- und Weibeskraft gewonnen. Hexe und Schächer werden die Eltern Hermeas, die dem, der sie besitzt, alles Glück des Goldes, dem, der ihr entgleitet, aber Verderben und Tod bringt. Es ist wohl der Kontrast zweier Weltanschauungen, die sie bald von dem alten Zauberkünstler und eifersüchtigen Behüter trennt. Als Kobold in Knappenkleidung wirbelt sie am Hof der Herzogin lachend durch den Saal, alle betäubend und, während der Teufel selbst die erste Geige der Festmusik spielt, einen jungen Edlen Friedrich verführend. Doch in all dem Mummenschanz widersteht ihr einer, der edle Ritter Dankwart, eben jener Famulus des Vorspiels, ihr eigentlicher Schöpfer. An ihm erwacht sie zum Menschenmädchen, zum Erdenweib, freilich ohne zu ahnen, was alles sie ihm verdankt. Der Magister, von geilem Gram verzehrt, geht freiwillig in den Tod, auch die Herzogin folgt ihm, als sie sieht, wie Hermea, und damit Gold und Macht ihr entweicht. Ein dritter Aufzug zeigt uns dann Hermea und Dankwart auf der Flucht vor dem erbitterten Pöbel, der in ihr jetzt wieder eine Hexe und Teufelsbraut sieht. An des von Dankwarts Mannen erschlagenen Friedrich Leiche gesteht Dankwart ihr Herkunft und Liebe, nun ist sie ganz von der goldenen Schale des Magisters genesen, jetzt könnten die zwei seltsamen Menschenkinder hinauf zu Dankwarts Burg ziehen; nach dem üblichen Liebesduett jedoch treten ihnen Gewaffnete entgegen, und beide stürzen sich in deren ausgestreckte Speere...

Man sieht, hier ist einer an einen volkstümlichen Sagenstoff geraten, der der ernsthaftesten Prüfung eines bühnenkundigen Opernlibrettisten schon wert ist. Doch müßte die unheimliche Grundstimmung zunächst so stark herausgearbeitet werden und die geheimnisvollen Fäden des pervers-erotischen Kolorits so packend betont werden, daß nach der Heilung eines hysterischen Frauenzimmers die bessere „moralische" Sphäre nicht geradezu sentimental wirkt und der aus der Schule Wagners hervorgegangene Anhänger der Erlösungstheorie tatsächlich triumphiert. Das wäre aber vor allem — abgesehen von einer in Knappheit und Nacktheit kürzer formulierten Textgestaltung — auch die Aufgabe eines genialen Musikers. Doch hier besteht zwischen Dichtung und Musik eine für mich nicht leicht zu erklärende Inkongruenz. Max Steidel gehört seiner ganzen musikalischen Entwicklung nach eben kaum zu jenen Naturen, die mit äußerster Konsequenz, vielfach potenziert, diesen Weg der raffinierten Klangwirkung und sinnlichen Ekstase gehen können, bei denen man den ungewöhnlichen Einfluß des Stoffes in der musikalischen Gestaltung fühlt, im Gegenteil, seine Musik hat dehnende Wirkung und keine gestaltende Überzeugungskraft, auch wenn er manchmal mit der Realistik des Sprechtons operiert. Mit wahrer Musikdramatik hat z. B. der erste Akt, wo ihn auch ein lange auf der Bühne untätig zuhörendes Ensemble nicht stört, gar nichts zu tun. Besser und geschlossener wirken die beiden letzten Akte, in denen ein breiteres Melos anhebt und sich gelegentlich in schöner Linie zu gefühlvoller Lyrik steigert. Von eigentümlicher Zurückhaltung, ja oft reizloser Gleichgültigkeit und Sprödigkeit ist die Instrumentation, selbst in einem sinfonischen Zwischenspiel gelingt es dem Komponisten noch weniger wie in den kurzeinleitenden Vorspielen, seine Partitur interessanter zu gestalten. Die ungelenke Technik seiner musikalischen Redeweise wird der Komponist erheblich verbessern und mit sicherer Berechnung die Behandlung seines Orchesters verfeinern müssen, um zu einem vollen Erfolg zu gelangen.

Den lauten, allerdings stark lokal gefärbten Beifall hat das dazu noch ungemein schwierige Werk der hervorragenden Aufführung am badischen Landestheater zu danken, das sich trotz einer auch in der vorgeschrittenen Theatersaison begründeten Mißlaunigkeit erdenklichste Mühe gab, die guten Ansätze zu vertiefen und den etwas geringen musikalischen Fonds zu retten. In der Wahl der Solisten hatte man eine sehr glückliche Hand, denn für die drei Hauptrollen der Hermea, des Dankwart und des Magisters konnten kaum bessere Vertreter gefunden werden als •Hete Stechert, •Helmut Neugebauer und •R. Maly-Motta. Der ganzen etwas konservativen Einstellung des Karlsruher Publikums nach hatte, wie schon gesagt, dies Werk weit stärkeren Erfolg als die kurz zuvor gebotene Erstaufführung der „Toten Stadt" Korngolds, die übrigens •Fritz Cortolezis ebenfalls in seltener Feinheit der Fassung herausgebracht hatte.

Prof. Hans Schorn

PRAG Nach Wien, Leipzig und Amsterdam erlebten Schönbergs „Gurrelieder" am 9. und 10. Juni, also gleich in zwei aufeinander folgenden, von unserer deutschen Theaterleitung ins Werk gesetzten Konzerten nunmehr auch ihre Prager Premiere. Diese Erstaufführung des Schönbergschen Riesenwerkes war nicht nur ein lokales Kunstereignis ersten Ranges, sondern auch danach angetan, den Ruf Deutsch-Prags neu in der Musikwelt zu bekräftigen. Die Aufführung der Gurrelieder, die bereits im vergangenen Jahre hätte stattfinden sollen, wurde hauptsächlich durch die nicht hoch genug einzuschätzende Kunstbereitwilligkeit unserer vier größten deutschen Gesangvereine (des Singvereins, Männergesangvereins, der Universitätssängerschaft „Barden" und des Volksgesangvereins) ermöglicht, welche sich nach langer Zeit endlich wieder einmal zu gemeinsamer Mithilfe bei einer künstlerischen Großtat zum Ruhme des deutschen Musik-Prag zusammenfanden. 550 Sänger und das auf 150 Mann verstärkte deutsche Theaterorchester nebst den 6 Solisten bildeten den ungeheueren Ausführungsapparat für das Werk, das sich unter •Alexander von Zemlinskys wahrhaft genialer Leitung als ein Tongemälde von überwältigendster Größe und eindringlichster Lebendigkeit vor unseren Ohren auftat und damit zum wahren Erlebnis wurde. Das Werk wirkte in Prag, trotzdem Schönberg hier durchaus nicht lauter Freunde und An-

hänger besitzt, als echte Offenbarung eines Genies, dem sich jeder in Bewunderung und ehrfürchtigem Staunen beugen muß. Freilich sind die Gurrelieder, die meiner Ansicht nach nichts anderes sind als ein Schritt weiter auf dem Gebiete der alle verfügbaren Ausdrucksformen benützenden modernen sinfonischen Dichtung, und der Schönberg von heute so grundverschieden wie Tag und Nacht, weshalb man es, selbst wenn man mit Schönbergs neuestem Schaffen einverstanden ist, dennoch schmerzlich empfindet, daß dieser in Melos und Harmonie sowie in der Farbenpracht des Orchesters schwelgende Meister der Töne von diesem gradlinigen Wege der Kunst abbog, um neue, verworrene Pfade zu suchen, allerdings offenbar solche, die sein Genius ihm zu gehen aufzwang. Darum, denkt an Walter Stolzing und seine „neue" Weise, die Beckmesser nicht verstand, wenn ihr Schönbergs späteres Schaffen betrachtet und es euch fremd und ungenießbar anmutet, weil euch dieser Meister in seinen Gurreliedern aufzeigte, daß er ein ganz großer Könner in der bisher üblichen Form ist und nur eine neue suchte, „weil er mußt'". Daß Zemlinsky die Schönbergschen Gurrelieder in einer Weise herausbrachte, die ihresgleichen sucht, wird verständlich, wenn man erfährt, daß er nicht nur der Lehrer Schönbergs war, sondern auch als Schwager in natürliche Verwandtschaft zu ihm trat. Die beste Leistung unter allen Mitwirkenden bot das Orchester, das einen geradezu blendenden Glanz und eine elementare Ausdruckskraft an den Tag legte und in den zarten Stellen von sphärenhafter Weichheit und Süße war. Prächtig hielten sich auch die Chöre in der ihnen zugeteilten ungemein schwierigen Aufgabe. Die Gesangssolisten fanden sich mit ihren Partien so gut als möglich ab, insbesondere m' Rücksicht auf die ganz und gar nicht sangbare Schreibweise Schönbergs, der bei der Führung seiner musikalischen Gedanken und Themen auf den Sänger fast gar nicht Rücksicht nimmt: •Frau Klang als Tove, •Herr Nachod (der die Partie auch bei der Aufführung in Wien und Amsterdam sang) als künstlerisch hochstehender, stimmlich aber leider völlig unzureichender König Waldemar, •Fräulein Gerth in der Stimme der Waldtaube, •Laber als Narr, •Sterneck im Liede des Bauern und schließlich •Otto Soltau als Sprecher des Melodrams von des „Sommerwindes wilder Jagd".

Edwin Janetschek

KONZERT

BERLIN Fleißige Hände regen sich zum Wiederaufbau und kluge Köpfe suchen aus vergangenen Zeiten zu lernen. In der deutschen Geisteswelt hat sich die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß die verflossene Zeit an einer einseitigen Entwicklung des Intellekts krankte und das Gefühlsleben verkümmern ließ. Jetzt erst erkennt man, wie bedeutsam es ist, alle im Menschen schlummernden geistigen und seelischen Keime schon bei der Jugend zur Entwicklung zu bringen, um Menschen und Brüder, die vaterländisch denken und empfinden, zu erziehen. Nicht ohne Grund erfreute sich die Musik im Altertum besonderer Wertschätzung, und die Erkenntnis von der Bedeutung der Musik für den Einzelnen und die Gesamtheit hatte ihr in den höheren Schulen früherer Jahrhunderte eine breite Basis der Pflege und Entwicklung geboten. Die gegenwärtig wieder beginnende Würdigung der Musik als Kulturfaktor war wohl der leitende Gedanke, der Geheimrat Pschorr, den derzeitigen Rektor der Technischen Hochschule, beseelte, als er mit Zustimmung der Rektoren aller Hochschulen den „Akademischen Chor der Berliner Hochschulen" ins Leben rief, der frei von jeder Parteilichkeit nur die Aufgabe hat, unsere Volksmusik und die deutschen Meisterwerke als gemischten Chor in den akademischen Kreisen zu pflegen. Ein glücklicher Gedanke, der bei den Hochschullehrern und der studierenden Jugend beste Resonanz fand! Glücklich war auch die Wahl des Chorleiters, Professor •Franz Wagner, der es glänzend versteht, die Mitwirkenden in höchstem Maße zu begeistern. Wie aus dem Boden gestampft stand ein Ensemble von etwa dreihundert Personen da, und mit Recht konnte der Chor singen: „Vollendet ist das große Werk; der Schöpfer sieht's und freuet sich. Auch unsre Freud' erschalle laut!" Laut erscholl auch die Freude der Hörer, als sie am 6. und 10. Juni im Saale der Hochschule für Musik den neuen Chor unter Beihilfe der „Akademischen Orchestervereinigung der Universität" und erstklassiger Solisten und Begleiter (•Herta Stolzenberg, •Kurt Sommer, •Otto Helgers, •Alexander Preuß, •Walter Fischer) die Schöpfung von Haydn hören durften. Auch verwöhnte Kritiker mußten durch die unerwartet trefflichen Leistungen überrascht sein. Dank den Männern, die solche Schöpfung vollbrachten und mit aller Kraft fördern. Denn dieser erste Tag hat für deutsche Kunst und deutsches Wesen tiefere Bedeutung. Noch hat der Sturm nicht die letzten Blätter gestürzter deutscher Eichen verweht, da rauscht uns aus dem Laube des jungen Eichwaldes wieder Trost und Hoffnung zu.

T. Niechciol

DESSAU In den Sinfoniekonzerten im Friedrich-Theater wahrt die ehemalige Hofkapelle unter der Leitung von •Generalmusikdirektor Knappertsbusch ihren alten Ruf, zu den besten deutschen Orchestern zu gehören. Das Orchester spielt unter seinem außerordentlich befähigten Dirigenten mit einer Liebe und Begeisterung, daß an der Darbietung eines Werkes nicht ein Wunsch offen bleibt. Leider wird das zeitgenössische Schaffen noch zu wenig beachtet. Der Beweis der Notwendigkeit eines Richard Wagner-Abends mit Bruchstücken dürfte nicht zu erbringen sein! Als Solisten traten in den letzten Sinfoniekonzerten •Sabine Meyen (Berlin) (Sopran) und •Alexander Petschnikoff (Violine) mit starkem Erfolg auf.

Die Konzertdirektion Kummerehl hat es im eben vergangenen Winter auf dreißig Zykluskonzerte gebracht. Die billigen Eintrittspreise erwähnte ich in einem früheren Berichte schon. Die Konzerte selbst stehen auf künstlerisch großer Höhe. Die Solisten sind ausgezeichnet. So traten mit stürmischem Erfolg auf u. a. die prachtvolle Altistin •Paula Weber (Charlottenburg), der Geiger •Florizel von Reuter (zweimal), das •Schachtebeck-Quartett (Leipzig) und im letzten Konzert das •Ehepaar Laubenthal (Charlottenburg). Das ideale Unternehmen der Konzertdirektion Kummerehl ist eine Ausnahmeerscheinung, der man weitgehendste Förderung angedeihen lassen sollte, da das Publikum den größten Nutzen hat. Im kommenden Winter sollen die Zykluskonzerte wieder aufgenommen und in fünf anderen Städten eingeführt werden. Daß die Leitung der Konzertdirektion das moderne Schaffen weitgehendst zu berücksichtigen verspricht, sei ihr schon heute dankbar angestrichen!

D. Dette

LINZ A. D. Zum Willkomm der Wiener Philharmoniker, die zum ersten Male bei uns Einkehr hielten, hatte die Stadt Fahnenschmuck angelegt. Aus allen Teilen des Landes, aus den benachbarten Ländern, ja sogar aus Tirol, der Tschechoslowakei und Bayern hatten sich Besucher eingefunden. Nur die geldbesitzende Klasse der Stadt „glänzte" durch ihre Teilnahmslosigkeit; auch eine gewisse versteckte Wühlarbeit, die gegen die selbstlose und ideale Konzertdirektion Kollitsch, die nur erstklassige Künstler verpflichtet und bisher ohne jeden Gewinn gearbeitet hat, verdient gebrandmarkt zu werden.

In der Turnfesthalle (Fassungsraum 4000 Personen) fand das erste Festkonzert statt. Mit dem „Meistersinger"-Vorspiel wurde es eröffnet. Der Wohl- und Vollklang des Musterorchesters löste tieffreudige Gefühlsseligkeit aus.

Nach den grandios machtvollen Schlußklängen setzte minutenlanger Beifall ein, der sich erst legte, nachdem sich die Künstlerschar von ihren Sitzen erhoben hatte. Zum Gedenken der 25. Wiederkehr von Bruckners Todestag ward dessen monumentale achte Sinfonie auf das Programm gesetzt. Jeder, dessen Herz für Musik empfänglich ist, mußte von der urwüchsigen Größe, von der reifen Gestaltungskraft, der schwärmerisch-mystischen Melodik, den berückenden Klängen, wie sie seit Beethoven nie ersonnen worden sind, bis in das Innerste erschüttert und entzückt sein. Das Werk, das zum größten Teil in unserem Heimatlande entstanden ist, wurde für alle Hörer in dieser Wiedergabe und Ausdeutung zu einem Erlebnis. Es ist nicht mit abgebrauchten Lobesworten zu schildern, wie sich •Löwe, heute der berufenste Bruckner-Dirigent, mit Seele und Geist in die Wunderwelt Bruckners eingelebt hat und seine Wesensart vermittelte.

Nicht minderen Jubel wie das Festkonzert löste die „Morgenmusik" aus. Sie führte uns in eine andere Zeit und Klangwelt. Das Kammerorchester der Wiener Philharmoniker (30 Mann) huldigte ausschließlich dem Genius Mozarts. Zu den munteren, heiteren Tönen Mozarts leuchtete die Sonne in mildem Lichte in den Festsaal, was ein stimmungsvolles Bild ergab. Wie das Kammerorchester sich in den Stil eingelebt, wie Löwe in feinnerviger, dabei liebenswürdiger Art Mozart ausdeutete, will gehört und miterlebt sein. Da war gleich die intime Vorführung der „Linzer"-Sinfonie eine unvergleichlich musterhafte. Mozart schrieb das Werk 1783 im Hause Altstadt 17 (Klosterstraße 20) gelegentlich eines Aufenthaltes in unserer Stadt. Er kam mit seiner jung angetrauten Gattin Konstanze von einem Besuche in Salzburg, den er seinem wegen der Heirat noch immer mißgestimmten Vater abstattete. Mozart widmete das innerhalb kurzer Zeit komponierte Werk dem Grafen Thun, in dessem Hause er gastliche Aufnahme gefunden. Mozarts Musik ist in Linz wohl noch nie in so entzückender Stilreinheit erklungen. Neuheit für Linz war das folgende Divertimento in D-Dur für zwei Hörner und Streichquartett (doppelt besetzte Geigen). Die Hörner mit den Saiteninstrumenten zu verbinden, war damals eine beliebte Art. Konzertierend sind sie in diesem Opus nicht verwendet. Am bekanntesten durch die mannigfachen Bearbeitungen ist das Menuett. In strahlender Schönheit erstand unter Löwes empfindsamer Führung die „Jupiter"-Sinfonie.

Das Fest beschloß ein Kammermusikabend, der mit Bruckners F-Moll-Streichquintett, eigentlich einer Miniatursinfonie, würdig eingeleitet wurde. Die Herren: •Mairecker, •Gläser, •Jelinek, •Morawec und •Buxbaum schienen sich an künstlerisch völliger Auslebung zu überbieten. So vorgetragen, erobert Bruckner das Herz jedes Musikempfänglichen. Zum Ausklang war Beethovens Septett gewählt. Im ersten Satz schien der Führer etwas hastig nervös, fand aber dann die richtige freudvolle Ruhe, so daß ein Jubel der Begeisterung durch den Saal brauste.

Franz Gräflinger

BAD OEYNHAUSEN Der Krieg und die politischen Wirren der letzten Jahre sind auch auf die während der Sommermonate sonst hier gebotenen, bedeutungsvollen musikalischen Darbietungen nicht ohne nachteiligen Einfluß geblieben.

Das sonst aus nahezu sechzig Herren bestehende Sinfonieorchester erreichte in den letzten Jahren kaum die Hälfte seiner bisherigen Mitgliederzahl, während andererseits für die der Oberflächlichkeit genügenden, als besondere Veranstaltungen geltenden „Militärkonzerte" mit ihren bunten Programmen das Geld nicht zu schade war. Indessen: ausschalten lassen sie sich nicht. Die vielen Allzuvielen bevorzugen eben das Blech. So war das Musikleben besonders im Sommer vorigen Jahres recht dürftig. Dagegen ist für diesen Sommer und Winter eine Reihe von Sinfoniekonzerten angezeigt worden, die am 14. Juni mit einem „Meisterabend" eröffnet wurde. Das Orchesterproblem ist dadurch gelöst worden, daß das immer noch nicht auf Friedensstärke gebrachte Kurorchester zu den Sinfoniekonzerten durch das Detmolder Lippesche Landesorchester zu einem Klangkörper von 54 Mitwirkenden erweitert wurde. — Der mit hiesigen Verhältnissen Vertraute wurde unwillkürlich an die Zeit erinnert, da Kapellmeister •Gustav Ladewig die Leitung der Konzerte übernahm und die bisherige, in geisttötender Schablone erstarrte Kurmusik frisch belebte, indem er die Sinfoniekonzerte einführte. Bemerkt wurde wiederum die von unversiegter Begeisterung beschwingte Stabführung, die an Ursprünglichkeit nach fast dreißigjähriger Dirigentenwirksamkeit nichts eingebüßt hat, aber auch die besondere Kunst, zwei Klangkörper zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Auf dem Programm standen: Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", Smetanas „Moldau", Vorspiel und „Isoldes Liebestod" von Wagner und als Krone des Ganzen Beethovens „Fünfte". Das Orchester fügte sich willig der selbstsicheren, ruhig-überlegenen Leitung seines Meisters und brachte orchestrale Klangreize von bestrickendem Zauber. Bei der „Fünften" fiel gleich zu Anfang das allein richtige Zeitmaß angenehm auf, ein nicht zu schnelles Allegro, in dem das Hauptthema genommen wurde. Das in dithyrambischem Schwung erbrausende Werk wies in den verschiedenen Instrumentengruppen Einzelschönheiten feinster Nuancierungskunst auf. Ungern wird registriert, daß der dritte Satz auf dem Programm als Scherzo bezeichnet war, ein Fehler, dem man häufig begegnet. Die Hörer und mit ihnen die Herren des Orchesters brachten dem rührigen und verdienstvollen Dirigenten begeisterte Huldigungen.

Adolf Brockmann

OSNABRÜCK Mit dem 4. Hauptkonzert unseres Musikvereins am 21. April schloß offiziell die dieswinterliche Konzertsaison für Osnabrück. •Musikdirektor Max Anton hatte für dasselbe Beethovens unsterbliche „Neunte" mit dem Schlußchor reserviert und dadurch sein lobenswertes Unternehmen, den Osnabrücker Kunstfreunden in diesem Beethovenjahre sämtliche Sinfonien des großen Meisters zur Aufführung zu bringen, zu einem rühmlichen Abschluß gebracht. Überhaupt hat Anton dem Osnabrücker kunstsinnigen Publikum einen so reichhaltigen, vorzüglichen Konzertwinter mit den erlesensten Kunstgenüssen verschafft, wie wir einen solchen seit Jahrzehnten nicht zu verzeichnen hatten. Da waren zunächst die vier Hauptkonzerte (2 Orchester- und 2 Chorkonzerte) des Musikvereins, die sämtlich nur allerbeste Kunst boten; daneben führten uns die fünf Kammermusikabende des Vereins in die Gefilde erster Kammermusik nicht nur aus der Zeit von Haydn bis Brahms, sondern auch aus der der neuzeitlichen expressionistischen Komponisten. Bei letzteren verweisen wir beispielshalber auf Werke von Ehrenberg und Sekles durch das vortreffliche •Rheinische Quartett sowie auf die Darbietungen der eigenartigen Pianistin •Karin Dayas-Söndlin von Werken ultramoderner Expressionisten wie Scriabine und Scott.

Nachdem es Anton nach vielen Bemühungen als städtischer Musikdirektor gelungen war, ein überaus tüchtiges Stadtorchester seinen Zwecken dienstbar zu machen, traf derselbe die Neueinrichtung, durch besondere Sinfoniekonzerte (6) allen Kreisen die Meisterwerke deutscher Tonsetzer zugänglich zu machen. Diese Einrichtung erfreut sich steigender Wertschätzung, da die Konzerte allen Besuchern Stunden edlen Genusses bereiteten, in denen man, die Not der Zeit vergessend, ein erhöhtes Lebensbewußtsein pflegt. Das

gleiche läßt sich auch von den von der Kapelle noch außerdem gebotenen philharmonischen Konzerten unter Leitung des ♦Musikdirektors Schellbach sagen. Zu fast allen diesen Konzerten waren vorzügliche Solisten zur Mitwirkung herangezogen, die den Wert dieser Aufführungen bedeutend erhöhten. Das Soloquartett in Beethovens „Neunter" zeichnete sich ganz besonders durch herrlichen Wohlklang, völlige Einigung und Bindung aus und verhalf den Damen ♦Erika Hehemann-Essen, ♦Hedwig Rode-Osnabrück sowie den Herren ♦Kohmann und ♦Fiedler-Frankfurt zu neuen glänzenden Erfolgen. — Das unter Max Antons Leitung stehende städtische Konservatorium, mit dem sich letzthin das seitherige Heinermannsche Konservatorium vereinigt hat, blüht vielverheißend weiter auf. Das Lehrerkollegium weist bedeutende Kräfte auf, die Schülerzahl steigt erfreulich. Drei der Lehrer, ♦Graf Wesdehlen (Klavier), ♦Frau Schuster-Woldan (Violine) und ♦Fritz Deinhardt (Cello), haben sich zu einem Kammermusik-Trio vereinigt, das im Laufe des Winters verschiedentlich höchst erfolgreich konzertlich tätig war und nicht nur für Osnabrück selbst eine schätzenswerte Vereinigung für Kammermusik schuf, sondern auch herrliche Proben köstlich reinen Kunstgenusses bot. — Haben wir so alles in allem Musikdirektor Anton im letzten Winter viel zu verdanken gehabt, so wollen wir daneben noch unserer Freude darüber Ausdruck geben, daß derselbe uns erhalten geblieben ist und seinen Wirkungskreis nicht an einen andern Ort verlegt hat, wozu die Möglichkeit vorhanden war; wir hoffen, uns noch fernerhin unter seinem musikalischen Regime hoher und höchster Kunstgenüsse erfreuen zu können. — Zum Schluß meines Berichts will ich nicht unerwähnt lassen, daß auch unsere geschätzten Kirchenmusiker, ♦Musikdirektor Oeser an St. Marien, ♦Musikdirektor Prenzler an St. Katharinen und ♦Chordirektor Bäumer am Dom, durch ihre Kirchenkonzerte und andere kirchenmusikalische Aufführungen mit den Schönheiten echter Kirchenmusik die Herzen vieler in Bann schlugen und ihnen Stunden weihevoller Andacht verschafften, wo sie sich an edler Kunst aus den Sorgen und Mühen des grauen Alltags zu hohen Idealen emporheben konnten. H. Hoffmeister

PRAG Hans Krasa: Vier Orchesterlieder nach Gedichten von Christian Morgenstern. (Uraufführung.) Goethes Ausspruch „Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren sollten erst gesunden" (Xenien) paßt ganz auf die Erzeugnisse unserer expressionistischen Neutöner. Diese begnügen sich nicht einmal mehr mit dem bloßen musikalischen Expressionismus, sondern sehen sich bemüßigt, ihn auch in der äußeren Form ihrer Schöpfungen, in der Aufmachung und Gliederung derselben, in der Wahl der textlichen Vorlagen zum Ausdrucke zu bringen. Dies bewiesen die im vierten philharmonischen Konzerte unseres deutschen Theaters anfangs Mai zur Uraufführung gebrachten vier Orchesterlieder nach Gedichten Christian Morgensterns des jugendlichen Prager Komponisten Hans Krasa. (Im übrigen innerhalb knapper 14 Tage die zweite Uraufführung eines Neutöners aus der Prager deutschen Futuristenschule Alex. von Zemlinskys.) Krasas Orchesterlieder verraten rein musikalisch ein bedeutendes Kompositionstalent, das dem lyrischen Stile ebenso gewachsen ist wie dem epischen, und auch dramatische Ausdruckskraft besitzt; sie zeichnen sich durch musikalische Erfindung und sogar melodisch zu nennende, wenn auch kurzatmige thematische Führung aus. In der musikalischen Schilderung halten sie sich sklavisch an den Textvorwurf, verlassen also ganz den von Mahler gezeigten Weg des modernen dramatischen Liedes; es heult im Orchester, wenn der Text von Heulen spricht, es pfeift, wenn vom Pfeifen des Sturms die Rede ist, der Galopp des müde gehetzten Pferdes wird musikalisch geschildert usw. Aber das Krankhafteste dieser Lieder liegt darin, daß sie Gedichte in Musik umsetzen wollen, die sich nicht dazu eignen. Groteske Philosophie und bizarre Satyre lassen sich musikalisch schwer ausdrücken; erst recht nicht Verse, die beides in verrückter Dadaistenart wiedergeben. Hier eine Textprobe des zweiten „Nein" benannten Liedes: „Pfeift der Sturm? Keift ein Wurm? Heulen Eulen hoch vom Sturm? Nein! Es ist des Galgenstrickes dickes Ende, welches ächzte, gleich als ob im Galopp eine müdgehetzte Mähre nach dem nächsten Brunnen lechzte, (der vielleicht noch ferne wäre)." Wer da mit kann, gehe mit! Ich nicht! Harmonisierung und Instrumentation sind diesen Textvorwürfen würdig angepaßt, ohne indessen sonderliche Rätsel aufzugeben; die typische Mischung winselnder Chromatik und grotesker Diatonik sowie das unstete Wühlen in verminderten Harmonien unter möglichster Vermeidung des hellen Durkolorites sind auch für den expressionistischen Stil dieser Lieder charakteristisch. Schade um die Mühe und Arbeit, die ein wirkliches Kompositionstalent an eine verfehlte Aufgabe verschwendete.

In einem Liederabend des Wiener Baritonisten ♦Duhan kam ein „Pierrot marié" betitelter Zyklus fünf heiterer Lieder nach Texten O. E. Hartlebens von Hanns Schimmerling, einem der jüngsten Schüler Alex. Zemlinskys, zur Uraufführung. Rein musikalisch verraten auch diese Lieder ein beachtenswertes Kompositionstalent; sie sind vor allem nicht „übermodern", weisen sogar melodische Linie auf und fesseln durch interessante Harmonik. Was aber allen Liedern fehlt, ist die heitere Note nach ihrem Textvorwurfe. Überall ein Zuviel an Chromatik, verminderten Intervallen und Molltonarten und ein Zuwenig an Humor und hellem Kolorit. Es ist, als ob unseren modernen Tondichtern das Durgeschlecht in seiner Bedeutung verlorengegangen wäre.

In der Konzertsaison Oktober 1920 bis Mai 1921 wurden in Prag nach den mir von amtlicher Stelle freundlich zur Verfügung gestellten Ziffern nachstehende reine Kunstkonzerte abgehalten: Sinfoniekonzerte 125, Orchesterkonzerte mit Solisten, und zwar unter Mitwirkung von Geigern 12, Pianisten 2, Sängern 13; Kammermusikabende 14; Chorkonzerte mit und ohne Orchester: für gemischten Chor 10, für Männerchor 8; Solistenkonzerte, nämlich Geiger 21, Pianisten 30, Sängerinnen und Sänger 33. Im ganzen 268. Rechnet man dazu die große Zahl der Veranstaltungen von Vereinen und sonstigen Körperschaften, bei denen der Musik (auch der ernsten) ein bedeutender Platz eingeräumt wird, ferner die öffentlichen, aber nicht als Konzerte gewerteten Kunstabende unserer beiden Musikhochschulen und schließlich alle die vielen kleineren, intimen musikalischen Geschehnisse, die in keine der obengenannten Konzertgattungen passen und über die zum größten Teile eine übersichtliche Kontrolle nicht möglich ist, so erhöht sich die Gesamtziffer konzertmäßiger Veranstaltungen auf mindestens 400 in der Saison; das sind, unter Abstrich der konzertarmen Weihnachts- und Osterzeit, bei rund 200 Konzerttagen in der Spielzeit, täglich zwei Konzerte.

Edwin Janetschek

Neuerscheinungen

Bruger, Hans Dagobert: „Joh. Seb. Bach: Kompositionen für die Laute." Wolfenbüttel-Verlag Julius Zwißler.

Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstellung anläßlich des 9. deutschen Bachfestes zu Hamburg 3.—7. Juni 1921. Hamburg, 1921. Staats- und Universitätsbibliothek.

Specht, Rich.: „Richard Strauß und sein Werk." 2. Band. Wien, 1921. Verlag E. P. Tal & Co.

Besprechungen

Leo Kestenberg. Musikerziehung und Musikpflege. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Seit jenen Novembertagen ist Leo Kestenberg Dezernent für Musik im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Die Tatsache, daß ein Dezernat für Musik im Ministerium geschaffen und mit Kestenberg besetzt wurde, der schon früher für Verbreitung der Kunst im Volke mit Erfolg tätig gewesen, erweckte in manchen Kreisen die Hoffnung, die Volksregierung würde sich in höherem Maße für die Schulmusik interessieren und auch den bisher schmachvoll vernachlässigten Privatmusikunterricht unter ihre Fittiche nehmen. Bezüglich der Schulmusik wurden die Hoffnungen erfüllt, es wird in allen interessierten Kreisen fleißig gearbeitet. Auf dem Gebiete des Privatmusikunterrichts blieb aber alles still. Den Grund dafür ersehen wir aus dem Kestenbergschen Buche über Musikerziehung und Musikpflege. Es bringt neben längst ausgesprochenen Wünschen größerer musikalischer Kreise eine Fülle neuer Vorschläge, die, genau betrachtet, einer vollständigen Sozialisierung der Musik und ihres Unterrichts gleichkommen. Über Sozialisierung im allgemeinen mag jeder seine eigene Meinung haben, in der Kunst müssen wir sie entschieden ablehnen. Kestenberg will nicht Utopien nachjagen, und doch sind fast alle seine eigenen Vorschläge solche, die, selbst wenn sie für die Kunst nützlich wären, schon aus wirtschaftlichen Gründen für unsere und die künftige Generation nicht in Frage kommen können. Anstatt die bestehenden Musikschulen zu verbessern und auszubauen, will Kestenberg ihre übergroße Zahl durch gänzlich überflüssige Neugründungen noch erheblich vermehrt wissen. Seine Volksmusikschulen, für die Arbeiterbevölkerung gedacht, sind gewiß ein schöner Gedanke, der, wenn er vor Jahrzehnten verwirklicht worden wäre, viel Segen hätte stiften können. Heute sind die Arbeiter viel eher in der Lage, ihren Kindern guten Musikunterricht erteilen zu lassen, als das dem größten Teile der anderen Bevölkerung noch möglich ist. Da Kestenberg in Anbetracht der finanziellen Lage des Staates und der Kommunen die Volksmusikschulen wirtschaftlich auf sich selber gestellt wissen will, so wären sie weiter nichts als das, was die Elementarklassen guter Musikinstitute heute schon sind. — Zu seinem Musikgymnasium schweben Kestenberg die alten Lateinschulen, die Kreuz- und Thomasschule vor. Er übersieht aber ganz, daß diese Anstalten ihren Schülern eine gründliche wissenschaftliche Vorbildung für alle Berufe vermittelten und noch vermitteln, und daß in diesen Schulen der Musik die Stellung zugewiesen wurde, die wir ihr in allen Schulen wünschen. — Statt, wie Kestenberg vorschlägt, musikpädagogische Akademien zu gründen, genügte es, wenn sich der Staat etwas um die bestehenden Musiklehrerseminare kümmerte und sich die gegenwärtigen Privatmusiklehrkräfte näher ansähe. Durch die Gründung der Volksmusikschulen und Musikgymnasien würden den Privatmusiklehrkräften die fähigsten Schüler entzogen, sie hätten nur noch das Vergnügen, mit weniger begabten Schülern zu arbeiten. Auch die Schulmusiklehrer könnten ihr Ziel nicht erreichen, wenn das Musikgymnasium ihnen die Schüler entzöge, welche für die Mehrzahl ein anregendes Beispiel bilden. Wer befähigt ist und guten Schul- und Privatunterricht erhalten hat, kann auch ohne Musikgymnasium ein bedeutender Künstler und Lehrer werden. Kestenbergs Musikgymnasium legt aber die Jugend schon frühzeitig für einen bestimmten Beruf fest und würde, was noch bedenklicher ist, der Musikerlaufbahn einen großen Zuwachs bringen und dadurch das Musikerproletariat nur vermehren und der Volksmusik nichts nützen. Bessere und einfachere Wege zur Gesundung der deutschen Musik als die Kestenbergschen sind mehrfach lange vor ihm und zuletzt von Paul Bekker in seinem Werke: „Das deutsche Musikleben" gemacht worden. Bekker betont ganz richtig, daß Schulmusik- und Privatmusikunterricht die Grundpfeiler des ganzen deutschen Musiklebens bilden. Dementsprechend fordert er für alle Musiklehrkräfte den Nachweis einer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung und ein staatliches Befähigungszeugnis. „Erst jenseits solcher Voraussetzungen beginnt die Freiheit der Kunst, die unsere begriffsverwirrten Musiker in der Rechtlosigkeit und bürgerlichen Wurzellosigkeit eines Erwerbszweiges zu finden meinen!" Die Freiheit der Kunst wollten alle die nicht bedroht wissen, welche den Staat um Hilfe gegen den Schmutz im privaten Musikunterricht anriefen, in der richtigen Erkenntnis, daß gerade die Volksmusik durch unlauteren Wettbewerb geschädigt wird. Kestenberg widmet dem Privatmusikunterricht in seiner Arbeit nur ein paar Seiten, weil dieser so schnell nicht aus der Welt zu schaffen ist, und die neuen Musikschulen noch nicht da sind. „Die Arbeit, die der Musiklehrer in der Stille des privaten Unterrichtszimmers verrichtet, legt den Grund zur Stellung der Musik im öffentlichen Leben," hätte Kestenberg mit Paul Bekker erkennen müssen, dann wären die gediegenen Musiklehrkräfte und ihre Freunde nicht wieder um eine Hoffnung ärmer geworden, und Kestenberg hätte nicht die Gelegenheit verpaßt, sich um die deutsche Musik ein bleibendes Verdienst zu erwerben.

T. Niechciol

*

Otto Brömme. Vollendete Stimmbildung. Zweite verbesserte Auflage. Zu bez. durch O. Klemm in Leipzig.

Dieses Büchlein ist eigentlich eine Werbeschrift für die Methode von Professor Eduard Engel (Dresden) und ihre Anwendung in Brömmes Gesangunterricht. Das schadet aber nichts; denn was vorgebracht wird, ist praktisch erprobt und verwendbar. Brömme geht von dem leider nur sehr selten angewandten, aber wohl einzig vernünftigen, Zeit und Mühe sparenden Grundsatz aus, es dürfe nicht automatisch irgendein Ausbildungsschema angewandt, sondern bei jeder Stimme müsse der Bestand an brauchbaren Tönen festgestellt und von diesem ausgegangen werden. Mehr bloß theoretische Bedeutung hat das Zurückgehen auf die Lehre von der „allgemeinen Stimmbildung" des seligen Gottfried Weiß. Es läßt sich wohl auf dem Papier behaupten, daß jede nicht geradezu kranke Stimme zum schönen Gesangston herangebildet werden kann. In der Praxis aber sieht die Sache doch etwas anders aus. Ich würde mich lieber vorsichtig ausdrücken: versuchen kann man es mit jeder. Aber was kommt — ohne Gesanglehrer-Latein — dabei heraus, wo die nötige Begabung fehlt! Im übrigen kann die Schrift nur aufklärend wirken.

Dr. Max Steinitzer

Notizen

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

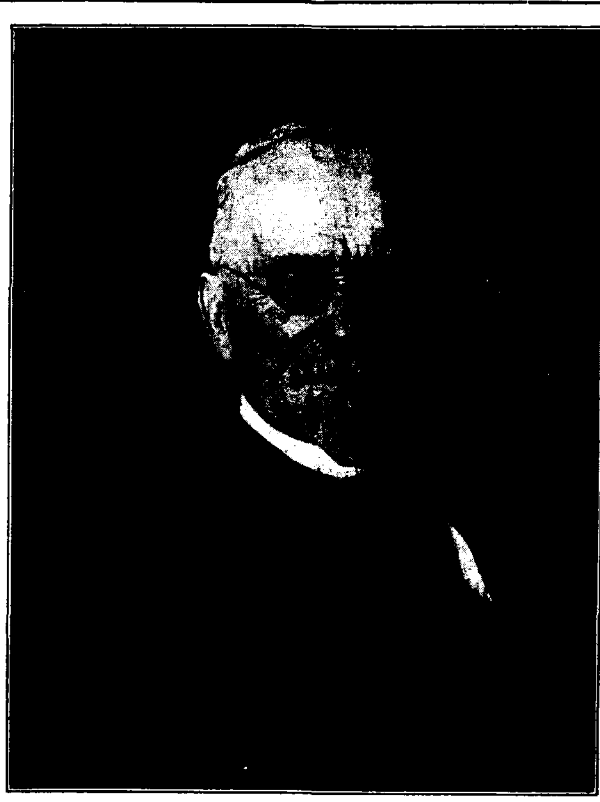
Uraufführung einer Jugendoper Mozarts am Landestheater Karlsruhe. Am 2. Oktober soll durch das „Badische Landestheater" gelegentlich des in der Woche vom 27. September bis 3. Oktober veranstalteten „Karlsruher Musikfestes" die von dem zwölfjährigen Mozart im Auftrage Kaiser Josephs II. komponierte, bis heute fast unbekannt gebliebene Oper „Die verstellte Einfalt" (Les finta semplicc) — 153 Jahre nach ihrer Entstehung — zur Uraufführung gelangen. Neid und Mißgunst hatten es damals durchgesetzt, daß die geplante Wiener Aufführung im letzten Augenblick unterblieb.

Dresden. An der hiesigen Oper sind für die nächste Spielzeit folgende Neuaufführungen in Aussicht genommen: „Die tote Stadt" von Erich Korngold, „Der Schatzgräber" von Franz Schreker, „Elga" von Erwin Lendvai „Palestrina" von Hans Pfitzner, „Idomeneus" von Mozart, in der Bearbeitung von Lewicki, „Der Mann im Monde" von Jan Brandts-Buys (Uraufführung). Die Ferien der Oper dauern vom 27. Juni bis 20. August.

„Die Trojaner" von Hektor Berlioz sind an der Großen Oper in Paris zum ersten Male vollständig aufgeführt worden.

In Dresden erlebte der Balladenzyklus „Rahab von Jericho" von Paul Umlauft die Uraufführung.

Eine italienische „Trilogie". Im römischen „Messaggero" berichtet ein Mitarbeiter, daß seit geraumer Zeit schon gemeinsame Freunde von D'Annunzio und Mascagni sich bemühen, zur gemeinsamen Abfassung eines großen Werkes im Stile des Richard Wagnerschen „Ring der Nibelungen" zu bewegen. Tassos „Befreites Jerusalem" soll als Gegenstand des geplanten musikalischen Dramas ausersehen sein.



Moritz Geidel

Inhaber und Gründer der bekannten, seit 1887 bestehenden Noten-Druckerei F. M. Geidel in Leipzig, Gründer und Ehrenchormeister des Männergesangvereins „Concordia", feierte am 1. Juli in voller Frische seine goldene Hochzeit.

KONZERTWERKE

Eine neue einsätzige Sonate für 2 Klaviere von Walter Engelsmann (Dresden) wurde von •Fritz Weitzmann und •Siegfried Grundeis in Dresden zum ersten Male gespielt.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Stuttgart. Umbildung des Konservatoriums für Musik. Das Württ. Konservatorium für Musik in Stuttgart wird vom 15. September d. J. ab als Hochschule für Musik weitergeführt werden. Durch die Umwandlung ist die Begründung eines neuen Konservatoriums nötig geworden. Während die Hochschule nur der beruflichen Ausbildung von Musikern dienen soll, wird das Neue Konservatorium für Musik im wesentlichen der Schulung der Musikliebhaber (Dilettanten) dienen. Für die Hochschule, deren Leitung in den Händen des Professors Max Pauer liegt, wurden neben den bewährten bisherigen folgende neue Lehrkräfte gewonnen: Generalmusikdirektor Fritz Busch (für die Orchester- und Dirigentenschule), der bis dahin in Zürich wirkende Pianist Paul Möckel und Prof. Dr. Willibald Nagel für musikwissenschaftliche Fächer.

Wechsel in der Leitung der Mannheimer Hochschule für Musik. Professor Willy Rehberg, der Direktor der Mannheimer Hochschule für Musik, verläßt Mannheim, um einem Rufe als Leiter des Konservatoriums Basel zu folgen. Nicht nur die Hochschule für Musik, sondern das gesamte Musikleben Mannheims erleidet mit dem Weggang dieses schlicht vornehmen Künstlers und Menschen, des feinfühlenden, hochwertigen Pianisten und Kammermusikspielers wie des Musikpädagogen Rehberg einen schmerzlichen Verlust. An Stelle des aus rein persönlichen Gründen scheidenden Künstlers wird der Direktor der Volks-Singakademie Mannheim, Professor A. Schattschneider, berufen werden, der sich vor Jahresfrist von Görlitz kommend, durch seine Konzerte bereits die Anerkennung und Sympathien weitester Kreise erwarb.

Der norwegische Komponist Christian Sinding ist an Stelle des finnischen Komponisten Sibelius, der seiner Gesundheit wegen absagen mußte, an die Eastman School of Music an der Rochester Universität in Neuyork als Professor für Theorie und Kompositionslehre berufen worden. Sinding wird den Posten im Herbst dieses Jahres antreten.

Aus dem Vereinsleben

Leipzig. In Leipzig tagte am 23. Mai 1921 auf Einladung der Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins unter der Leitung des derzeitigen Vorsitzenden Hofrat Linnemann eine Versammlung von Vertretern und Freunden der verschiedenen Wagner-Vereine, die zum großen Teil von auswärts kamen, so daß fast alle großen Städte des Reiches vertreten waren, um eine Kundgebung zur Wiederaufnahme der Bayreuther Bühnenfestspiele zu beraten.

Überall, nicht nur in Kreisen der Bayreuther Stammgemeinde, taucht der Wunsch auf, jenes geistige Gut der Festspiele dem deutschen Volke auch für die Zukunft zu erhalten. Im engsten Einvernehmen mit Bayreuth selbst und dem Hause Wahnfried — vertreten waren die Familie Wagner, die Festspielverwaltung, der Magistrat der Stadt Bayreuth — war man sich über die Notwendigkeit, die Festspiele tunlichst bald, vielleicht schon im Jahre 1923, wieder aufzunehmen, einig. Die künstlerische Leitung ruht, wie es die geschichtliche Entwicklung gebietet, auch fernerhin bei der Familie des Bayreuther Meisters. In Anbetracht der gänzlich veränderten Zeitverhältnisse schien es notwendig, die wirtschaftliche Sicherung auf breiter Grundlage aufzubauen: ähnlich wie sich 1876 und 1882 Freunde der Wagnerschen Kunst zusammentaten, will man diesmal eine neue Stiftung aufbringen, die das selbstlose Unternehmen vor dem Mißlingen durch unvorhergesehene Zwischenfälle sichern soll. Die Einzelheiten der Durchführung dieser Stiftung werden bald bekannt gegeben.

Persönliches

Kurt Sommer, das langjährige Mitglied der Berliner Staatsoper, ist infolge einer Magenoperation plötzlich gestorben. Er war in jüngeren Jahren ein erfolgreicher Vertreter des lyrischen Tenorfaches, hat sich aber gelegentlich auch als Heldentenor mit Glück versucht. Der Berliner Oper gehörte er 28 Jahre an.

In Wien ist Lucille Marcel, die Frau Felix v. Weingartners, gestorben. Lucille Marcel erfreute sich als Opern- und Konzertsängerin eines sehr guten Namens. Gern und oft trat sie auf dem Podium für die Lieder ihres Gatten ein. Bei der Uraufführung der „Dame Kobold" in Darmstadt schuf sie die weibliche Hauptpartie.

Basel. Hier ist der Violoncellist Emil Hegar, ein Bruder Friedrich Hegars, im Alter von 78 Jahren gestorben. Früher am Leipziger Gewandhausorchester, hat er mit Brahms und Stockhausen Konzertreisen unternommen und wirkte dann als Gesangslehrer in Basel.

Verschiedenes

Eine Orlando di Lasso-Feier (geb. 1521 in Mons; der Geburtstag ist unbekannt) veranstaltete der altberühmte Stadtsingechor zu Halle unter Karl Klanert. Es kamen von dem Meister, welcher als der bedeutendste Zeitgenosse Palestrinas anzusehen ist und der den größten Teil seines Lebens in München als Leiter der Kapelle zubrachte, einige kürzere Chorsätze und als Hauptstück der fünfstimmige Bußpsalm „Miserere mei Deus" zu Gehör. Dieses Werk mit seiner reichen Polyphonie und seiner mächtigen Ausdehnung gehört mit zu dem Schwierigsten des früheren a capella-Gesangs. Ergänzend traten zum Programm Orgelstücke von J. P. Sweelinck.

Hesses Deutscher Musikerkalender. Die Neuauflage des 37. Jahrgangs ist im Druck. Alle die-

jenigen Musiker, welche in den Kalender aufgenommen werden wollen und die noch keinen Fragebogen erhalten haben, wollen sich möglichst umgehend an die Redaktion des Kalenders (Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Lietzenburgerstr. 38) wenden. Die Aufnahme erfolgt kostenlos.

Nach Mitteilung unseres Wiener Berichterstatters, der in Originalbriefe Einsicht nehmen konnte, gibt es in Wien zwei noch lebende Verwandte Schuberts, eine hochbetagte Nichte und eine junge Großnichte. Letztere hat ihre Verwandtschaftsbeziehungen zu unlauteren Machenschaften benutzt, wohingegen die Nichte, Frau Prosseney, in sehr bedürftigen Verhältnissen lebt.

Wieder ein Theaterbetrieb das Opfer der Lustbarkeitssteuer. Der Intendant Rolf Ziegler vom Eisenacher Stadttheater stellt den Betrieb des Kurtheaters Bad Salzungen ein, da die von Bad Salzungen erhobene außergewöhnlich hohe Lustbarkeitssteuereine Rentabiliät des Theaters ausschließt.

Pflege der Musik in der Schule. Die Bedeutung, die der Schulmusik als Grundlage der Musikpflege und der musikalischen Kultur zukommt, zeigt sich jetzt auch in dem großen Zudrang von Bewerbern zu der staatlichen Prüfung für Schulgesanglehrer und -Lehrerinnen. Um die breite musikalische Grundlage schaffen zu helfen, auf der unsere Schulmusik aufbauen soll, hat jetzt der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in den Prüfungsausschuß neu berufen: den Generalintendanten Max von Schillings, Siegfried Ochs, Prof. Dr. Georg Schünemann, M. Ast und Charlotte Pfeffer. Die bisherigen Mitglieder Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, Carl Thiel, Friedrich E. Koch und Georg Rolle sind in dem neugebildeten Ausschuß weiter tätig.

Der Kammermusik-Novitäten-Zyklus des Brüder Post-Streich-Quartett muß infolge technischer Schwierigkeiten auf September verschoben werden. Hierdurch wird den Autoren moderner Kammermusikwerke Gelegenheit geboten, sich durch Einsendung ihrer neuesten Kompositionen an den Zyklus zu beteiligen. Die Aufführung erfolgt für alle Werke,

welche als geeignet befunden werden, kostenlos. Schlußtag für Einsendungen: 10. August. Das Richterkollegium besteht aus den Herren Hofrat Prof. Winderstein, Prof. Gustav F. Kogel, Dr. Paul Ertel, Dr. Frank Limbert und Komponist Bernhard Sekles. Es wird besonders

darauf hingewiesen, daß nur Werke in Betracht kommen, die noch nicht öffentlich aufgeführt und modern sind. Alle Sendungen sind an die Geschäftsleitung des Brüder Post-Quartett, Frankfurt a. M., Gärtnerweg 56, zu richten.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für den redaktionellen Teil: i. V. M. Stockhausen / für den Anzeigenteil: M. Stockhausen / Für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 15 | *Leipzig, Montag, den 1. August* | 1. Augustheft 1921

Musikalische Gedenktage

3. 1902 August Klughardt † in Dessau, Komponist besonders von Oratorien / **5.** 1811 Ambroise Thomas * in Metz, der leider unsterbliche Komponist der „Mignon" / **6.** 1904 Eduard Hanslick † in Wien, Ästhetiker einer formalistisch-materialistischen Musikanschauung / **8.** 1759 Karl Heinrich Graun † in Berlin, noch bekannt durch sein Passionsoratorium „Der Tod Jesu" — 1820 Julius Stern * in Breslau, der Begründer des Sternschen Konservatoriums und Gesangvereins in Berlin / **9.** 1861 Wilhelm Berger * in Boston, bedeutender, zu sehr unterschätzter Komponist / **10.** 1871 Oskar Fried * in Berlin, lebt daselbst als Komponist und Dirigent — 1866 Eduard Grell † in Berlin, berühmter Kontrapunktiker, Gegner der Instrumentalmusik / **12.** 1612 Giovanni Gabrieli † zu Venedig, Großmeister des altvenetianischen Stils — 1853 Jean Louis Nicodé * zu Jersitz b. Posen, vor allem bekannt durch seine Chorsinfonie „Das Meer" / **13.** 1755 Francesco Durante † in Neapel, Kirchenkomponist der neapolitanischen Schule, doch stark römischer Prägung — 1831 Salomon Jadassohn * in Breslau, Komponist und bekannter Theorielehrer am Leipziger Konservatorium — 1916 Fritz Steinbach † in München, der bekannte Dirigent / **15.** 1907 Joseph Joachim † in Berlin, der große klassische Geiger und berühmte Lehrer.

Der Maler Bach

Von Dr. Leopold Hirschberg

Glücklicherweise haben wir Deutsche einen segenvollen Überfluß an solchen Männern, deren hundertste Geburts- und Todestage man nicht ängstlich abzuwarten braucht, um über sie mehr oder minder Gutes zu schreiben, sondern deren Kunst und Schaffen so gewaltig und vielseitig ist, daß man ihren Werken immer wieder und wieder, sie von neuen Gesichtspunkten aus betrachtend, nahen kann. Es kommt dabei weniger auf die wundervolle Menge ihrer Schöpfungen an, auf die erstaunliche Ausdrucksfähigkeit, den Gedankenreichtum, die Mannigfaltigkeit der Gestaltung. Wie sich beim Lesen Lessings, Schillers und Goethes jedesmal frische Eindrücke bereiten, unbeachtete und übersehene Tiefen und Schönheiten offenbaren, wie man in einem Dürer, Holbein und Menzel, je öfter man sie beschaut, überraschende Farbentöne und Linienführungen entdeckt, so wird man bei Mozart, Beethoven und Schubert nach dem hundertsten Hören durch die hundertste Neuheit entzückt werden. Bald ist es eine Harmonie, die dem Ohre bis dahin entging; bald eine Tonfigur, die in scheinbar Herkömmlichem die tiefste Bedeutung erkennen läßt; bald eine versteckte rhythmische oder dynamische Feinheit, die Schopenhauers Maja-Schleier plötzlich lüftet und einen Blick in die Geisteswerkstatt des Schaffenden eröffnet.

Zu völlig ungeahnten Ergebnissen aber kommt man, wenn man systematisch an die Durchmusterung der klassischen Werke in ganz bestimmter Richtung geht. Kein Neuerer und Neuester kann so viel Neues bringen wie — die Alten. „Es ist des Lernens kein Ende", sagt Robert Schumann am Schluß seiner „musikalischen Haus- und Lebensregeln". Es ist aber unmöglich, mehr als eine ganz bestimmte, zeitlich begrenzte Periode unserer Literatur und Kunst zu studieren, ohne den Vorwurf der Oberflächlichkeit auf sich zu laden. Die Kurzsichtigen und Unwissenden, die den nach diesen Grundsätzen handelnden „einseitig" oder „verbohrt" nennen! In solcher Einseitigkeit liegt wahrlich Tieferes verschlossen, als in den seichten Kenntnissen der Allerweltsmenschen. Ebenso wie ich, der ich mir die hohen Meister von Bach bis Brahms erwählte, mit Betrübnis auf ein genaueres Studium der Großen vor Bach verzichte, gönne ich denen, die sich den Modernen zuwenden, von ganzem Herzen ihr Teil, kann sie aber für schwierigere, die Klassiker betreffende Fragen nicht für durchaus zuständig anerkennen.

Wenn ich mir nun jetzt das scheinbar abseits liegende Gebiet Johann Sebastian Bach als Tonmaler zur Betrachtung erküre, so betrete ich damit ein lang und viel umstrittenes Gebiet. Es gibt eine gleiche Zahl von Freunden und Feinden der „Tonmalerei"; Philosophen und Ästhetiker, Fachmusiker und Liebhaber haben in dieser Arena gar weidlich ihre Rosse getummelt. Daß Mal- und Tonkunst mannigfache Berührungspunkte haben, geht schon aus der vielleicht äußerlichen, in Wirklichkeit aber tief berechtigten Tatsache hervor, daß man ganz allgemein von Farben-Tönen spricht. Auch soll es besonders Begnadete geben, die bei bestimmten Tönen ganz bestimmte Farben-Empfindungen haben; diese Hypersensiblen sind aber weit mehr zu bedauern als zu beneiden, indem zwei ihrer fünf Sinne in so peinlich unangenehmer Nervenverfaserung und -verfilzung sich befinden, daß auf Erregung des Gehör- eine Antwort des Sehnerven erfolgt. Trotzdem ist die Bezeichnung „Tonmalerei" weder glücklich noch erschöpfend, ja sogar geeignet, irrtümlichen Auffassungen Vorschub zu leisten, da vieles, was unter ihren Begriff fällt, durch die wirkliche Malerei nicht dargestellt werden kann. Es wäre also durchaus zweckmäßig, das so viel Unheil und Verwirrung anrichtende Wort durch „Tonschilderei" oder ein ähnliches zu ersetzen, wodurch wenigstens die mit jedem Werke der Malerkunst untrennbar verbundne Vorstellung der Farbe ausgeschaltet wird.

In diesem Sinne betrachtet, ist die Tonmalerei (ich bleibe bei dem eingebürgerten Worte) durchaus kein frevelhafter Übergriff auf ein der Musik fremdes Gebiet. Denn der Tondichter darf niemals versuchen wollen, durch den nervus acusticus direkt auf den nervus opticus zu wirken, ebensowenig wie der Maler das Gegenteil vermag. Für das Gelingen ihrer Schöpfung ist lediglich maßgebend, ob in dem Hörenden oder Sehenden die entsprechende Empfindung mit Hilfe der Phantasie hervorgerufen wird. Wir empfinden bei der Gewitterlandschaft eines Rembrandt oder Ruisdael, daß aus diesen finstern Wolken der Donner rollen, der Regen prasseln muß, wir empfinden in dem Gewittersatz von Beethovens Pastoralsymphonie, daß die gewaltigen Entladungen empörter Naturkräfte in tiefer, von Blitzen durchzuckter Dunkelheit geschehen. Mit vollster Überlegung und um jeden Gedanken sogenannter Programmusik von vorneherein auszuschließen, hat Beethoven deshalb den ersten Satz der Pastoralsymphonie, die die Verfechter der Programmusik als „klassisches" Zeugnis gewöhnlich ins Feld führen, nicht „Ankunft auf dem Lande", sondern „Erwachen froher Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande" überschrieben, ebenso wie er im letzten von „frohen, dankbaren Gefühlen" nach dem Sturm spricht. Von ähnlichen Erwägungen geht auch Ludwig Börne in einer seiner Kritiken der „Dramaturgischen Blätter" aus:

> Der musikalische Ausdruck hörbarer Dinge gleicht einer Übersetzung aus einer Sprache in die andere; wenn sie treu ist, hört sie auf, schön zu sein, und wenn sie schön ist, wird sie ungetreu. Die Tonkunst soll nichts Sinnliches nachahmen, weder etwas Sichtbares, noch etwas Hörbares; tut sie es, so folgt sie als Schatten der Wirklichkeit nach und erniedrigt sich. Sie darf ihre Stoffe nur aus einer Welt nehmen, die außer oder über den Sinnen liegt, um sie für die menschlichen Sinne zuzubereiten. Das Gebiet der Empfindung und Leidenschaften gehört ihr an. Will sie ja Dinge der außermenschlichen Natur darstellen, so müssen sie Gebilde der Phantasie, dürfen aber nicht aus der Erfahrung genommen sein, damit die Vergleichung mit dem Urbilde vermieden bleibe.

Je bedeutender das malerische oder musikalische Kunstwerk ist, desto weniger Phantasie braucht der Schauende oder Hörende, um ein vollendetes Abbild des wirklichen Lebens zu erhalten. Auf den Bildern des Ostade und Teniers hört man die Fiedel kreischen und den Dudelsack brummen, im dritten Satz der Pastorale sieht man Burschen und Dirnen tanzen. Alles ist Empfindung, zu der der Künstler den Empfangenden sorgsam und liebevoll nach den Gesetzen der Ästhetik leitet. Ganz anders, wenn die Empfindung ausgeschaltet und der Eindruck nackter Realistik erstrebt wird. Wenn in der „Salome" durch eine unmögliche Verzwickung heterogenster Instrumente das gräuliche Geräusch des Halswirbelbruches bei der Enthauptung des Täufers erzeugt werden soll, so wird man, nach glücklicher Überwindung des anfänglichen Ekels, nur den Eindruck des Komischen zurückbehalten, etwa den letzten Schmerzenslaut eines Huhns, dem man den Hals umgedreht hat. Mit Recht wird deshalb in Vischers Ästhetik darauf hingewiesen, daß eine reine Instrumentalmalerei nur dann möglich ist, wenn eine komische Wirkung erzielt werden soll.

Übrigens hat es der „malende" Musiker insofern leichter als der wirkliche Maler, als er nicht bloß durch das Gehör, sondern — so paradox das klingen mag — auch noch durch das Gesicht zu wirken in der glücklichen Lage ist. Robert Schumann äußert sich bei Besprechung von Chopins Don Juan-Variationen sehr schön: „Das verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Überdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge; Beethoven sieht anders auf dem Papier als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders als Goethesche." Ein gleicher Gedanke liegt in Oulibicheffs Worten über das Todesquartett der Zauberflöte: „Das Ansehen der Partitur kommt dem Hochgenuß des Hörens fast gleich." Allerdings muß man zur Auslösung dieser Empfindungen schon ein erhebliches musikalisches Ver-

ständnis mitbringen. Wenn man aber erst dazu vorgeschritten ist, dann wird man Wagners Beethoven-Tiresias-Antithese vom blinden Seher und tauben Hörer voll und ganz begreifen.

Alle diese Hilfskräfte nehmen wir nunmehr in Anspruch, wenn wir den „Maler Bach" verstehen und würdigen wollen. Fern muß es mir liegen, alle Werke des Altmeisters in den Rahmen meiner Betrachtungen zu ziehen; wer in solchem Übermaß gibt wie er, hat es sich selbst zuzusschreiben, wenn man, von der Menge schier erdrückt, nur Weniges herausgreifen kann. Daß man dies wahllos vermag und ihm gegenüber nicht so verwegen zu sein braucht, subjektive Urteile zu fällen, ist der klarste Beweis für die Unendlichkeit des von ihm gespendeten Segens. So sollen denn die großen und allgemein bekannten Werke — die Passionen und die Messe — ganz außer acht gelassen werden, da in ihnen fast jede Partiturseite für unsern Zweck herangezogen werden müßte. Weiterhin werde ich, um jede willkürliche Deutung auszuschließen, lediglich Vokalwerke berücksichtigen, in denen also durch die Worte der Dichtung ihr Inhalt vollkommen klar ausgesprochen wird. Denn reine Instrumentalwerke sind ja der verschiedensten Deutung fähig; man denke nur an die Meinungsverschiedenheiten Schumanns und Wagners bei Beethovens siebenter Symphonie; an die Gegensätze in der Eroica-Erklärung durch Ad. Bernh. Marx und Wagner; an den „schwer gefaßten Entschluß" aus Beethovens letztem Quartett, dem die einen die höchste Tragik unterstellen, während andere in ihm eine der genialsten Humoresken der Welt erblicken. Und wenn wir auch sicher sein können, daß die alten Meister bei ihren Instrumentalwerken sich stets etwas „dachten", ganz bestimmte Seelenerregungen ausdrückten, so hatten sie doch nie die Dreistigkeit eines modernen Herrn X oder Y, der seiner Gemeinde ein vollständiges Programmbuch in die Hand gibt, und ihr, wie Elsa zu Ortrud, sagt: Laß zu dem Glauben dich bekehren, daß ich hier alle sechs Tagewerk im Busen fühle, dort Erd und Himmel wonniglich umfasse, an jener Stelle der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühle.

Ein Enthusiast äußerte einmal, daß es in der ganzen Nachbachischen Musik nichts gäbe, was Bach nicht schon in seinen 200 Kantaten gesagt hätte. Er hatte recht, durfte aber ruhig die Hälfte nehmen, um zu dem gleichen Ergebnis zu kommen. Die großen Werke in ihrer erschütternden dramatischen Gestaltung geben schon absichtslos Gelegenheit zu musikalischen Gemälden. Nie ward die Ewigkeitsklage der Menschheit so ausgetönt, wie im Eingangschor der Matthäuspassion; nie das Begräbnis Christi wie durch die in unfaßbare Tiefen versinkenden Töne im „Crucifixus" der hohen Messe. Das Weinen Petri, das Krähen des Hahns, das Zerreißen des Tempelvorhangs, der letzte Schrei des Gekreuzigten — wo soll man aufhören? „Wo beginnen, da wo nicht aus noch ein?" In den Kantaten aber, kleineren, doch nicht minder edlen Opfern auf dem Altar häuslicher Andacht, läßt sich der Meister gleichsam absichtlich auch nicht die geringste Gelegenheit entgehen, zu „malen", d. h. seine Empfindung des Vorgangs in Tönen auszudrücken und seinen Hörern mitzuteilen. Und mit welch geringen Mitteln! Die Menschenstimme und ein paar Streich- und Blasinstrumente genügen ihm, um Gemälde von so wunderbar leuchtender Farbenkraft und Überzeugungstreue ins Leben zu rufen, daß der göttlichen Begnadung des Mannes gegenüber das Gebahren unsrer modernen Orchester-Unholde in Nichts zerfällt. Ich habe im folgenden wahllos einige Kantaten (Numerierung nach der großen Ausgabe der Bach-Gesellschaft) in den Kreis meiner Betrachtung gezogen und selbst aus dieser im Vergleich mit dem Gesamtwerk Bachs kleinen Zahl auch bei weitem nicht alles, was sich für meine Zwecke eignete, erwähnt. Als notwendige Teilung ergab sich die Sonderung in vokale und instrumentale Gemälde, wobei eine feste Grenze allerdings unmöglich zu ziehen ist. Ich nenne ein vokales Gemälde dasjenige, in welchem der Schwerpunkt der Malerei in der Singstimme liegt, und umgekehrt ein instrumentales ein solches, wo hauptsächlich das Orchester das Amt des Malers hat. Vielfach sind beide vereint oder wechseln miteinander ab; die Gestaltungen sind äußerst mannigfach.

Was „malt" nun Bach? Vor allem die Hauptempfindungen des Menschen: Freude und Leid, mit all ihren Äußerungen und Abstufungen. Die stille Seligkeit, das sanfte Trauern, Jauchzen und Jubilieren, die höchste Verzweiflung, Lachen und Weinen. Er „malt" die mannigfachsten Tätigkeiten, er scheut weder vor abstrakten noch konkreten Gebilden zurück, er gibt Geräusche und Klänge, das Toben und Rasen der Elemente wieder.

Das weitaus wichtigste Mittel, das Bach für die Vokal-Malereien zur Verfügung steht, ist die Koloratur. Doch darf man dabei nicht an scholastische Überbleibsel aus alter Zeit denken, wo es sich um leere Tonspielereien ohne jede Bedeutung handelte. Auch nicht an weibliche und männliche Primadonnen, die Kastraten, schmählich verstümmelte Wesen („in majorem dei gloriam", wie es in dem Breve Klemens VIII. hieß), denen der Hochsinn des Mannes stets unbekannt blieb. Bachs keuschem Sinn mußten diese Geschöpfe, die nicht Mann, nicht Weib, nicht Knabe waren, ein Grauen sein; niemals hat er, der nicht wie Händel und Gluck zuerst durch die Hölle der damaligen italienischen Oper gehen mußte, der auch nur an protestantischen Fürstenhöfen diente, im entferntesten daran gedacht, daß ein Kastrat seine Koloraturen singen könne. (Forts. folgt im 1. Septemberheft)

Zur Geschichte des Violoncellos

Von Dr. P. Martell

Die geschichtliche Entwicklung des Violoncells, im heutigen Sprachgebrauch meist kurz Cello [1]) genannt, führt uns ähnlich wie die ersten Anfänge des Geigenbaues nach Italien, das sich im 16. und 17. Jahrhundert durch seine Meisterschaft im Bau von Bogeninstrumenten einen weltumfassenden Ruf schuf. Als geschichtlicher Vorläufer des Cellos dürfte die Viola da Gamba oder Kniegeige zu betrachten sein, die sich überaus lange als bevorzugtes Soloinstrument hielt; aber auch die Violine selbst wird als ein geschichtliches Vorbild des Cellos zu gelten haben. Nachdem die großen Cremoneser Geigenbauer ihre Meisterviolinen geschaffen hatten, lag der Gedanke an ein der Violine entsprechendes Baßinstrument nahe. Und so finden wir denn auch gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien gebaute Violoncelli vor. Die Viola da Gamba oder Deutsche Gambe besaß sechs Saiten, die sehr nahe aneinander lagen und die durch Bünde auf dem Griffbrett geteilt wurden. Das Spielen auf den mittleren Saiten bereitete erhebliche Schwierigkeiten, um so leichter gelangen die Akkorde. Die Aufgabe der Gambe war eine sehr verschiedene; ihre Verwendung konnte sowohl als Soloinstrument wie zur Begleitung des Gesanges und auch im Ensemblespiel des Orchesters erfolgen. Man brachte das Solospiel auf der Gambe, die volle künstlerische Wertung und Würdigung genoß, zu hoher Vollendung. Sowohl in Deutschland wie auch in Italien, Frankreich und England gab es hervorragende Gambenspieler. Einer der berühmtesten Gambenspieler Deutschlands war der um 1700 lebende Johann Schenk, der als kurpfälzischer Kammermusikus im Jahre 1688 fünfzehn Sonaten für Gambe und Baß herausgab. Händel hat die Gambe in seinen Kompositionen nur sehr selten benutzt; Bach dagegen hat diesem Instrument mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Bis 1730 erfreute sich die Gambe in Deutschland noch großer Beliebtheit, während sie in Italien schon stark durch das Violoncell zurückgedrängt worden war. Weitere hervorragende deutsche Gambenspieler waren der hessische Kriegsrat Christian Hesse, geboren 1676, und der Konzertmeister Christian Hertel, der ein Schüler von Hesse war, größere Kunstreisen machte und unter anderem auch vor Friedrich dem Großen, damals Kronprinz, auf Schloß Ruppin konzertierte. Der letzte große deutsche Gambist war Friedrich Abel, 1725 zu Köthen geboren, ein Thomasschüler zu Leipzig. Nach zehnjähriger Tätigkeit in der Dresdner Hofkapelle vollführte er mehrere Konzertreisen an deutsche Fürstenhöfe und kam zuletzt an die Londoner Hofkapelle. Er starb 1787 zu London.

Man begegnet vereinzelt der Angabe, das Violoncell sei eine Erfindung des Franzosen Tardieu, der um 1708 als Geistlicher zu Tarascon in der Provence lebte. Diese Behauptung ist in jeder Beziehung unrichtig, denn tatsächlich war das Cello lange Zeit vor Tardieu in Italien bekannt. Wie bei den meisten Instrumenten, läßt sich auch bei dem Cello nicht von der Erfindung eines einzelnen sprechen. Vielmehr finden wir fast überall eine viele Jahrhunderte umfassende Entwicklung vor, die sich selten auf einen einzelnen zurückführen läßt. Das Cello von Tardieu hatte fünf Saiten in der Stimmung C, G, d, a, d; die tiefsten Saiten waren mit Silberdraht umsponnen. Um 1735 soll dann der Franzose Berdaut die fünfte, höchste Saite (eingestrichen d) der bequemeren Handlichkeit wegen in Fortfall gebracht haben. Wie bemerkt, waren derartige Instrumente lange Zeit vorher in Italien gebaut worden. Nach Rob. Eitner findet das Cello in einem Druck vom Jahre 1641 und in einem 1660 erschienenen Werk von Freschi bereits Erwähnung. Dieser Komponist nannte das Instrument „Violoncino". In Arrestis Sonaten zu 2 und 3 Stimmen vom Jahre 1665 tritt jedoch bereits der Name „Violoncello" auf.

Wohl zu den ältesten Violoncellbauern dürfte der Begründer der Brescianer Geigenbauerschule Gasparo da Salò rechnen, der von 1550 — 1612 in Brescia arbeitete. Dieser italienische Meister pflegte zu den Böden und Zargen seiner Violons oder Violoncells Birnbaumholz zu benutzen. Es sind nur wenige Instrumente dieser Art vorhanden; der Ton derselben wird als kräftig und ernst bezeichnet. Ein anderer italienischer Meister, der als Verfertiger guter Celli gilt, ist Giacchino Cappa, der 1590 zu Cremona geboren wurde. Cappa ist auch besonders dadurch bekannt, daß er Begründer der Geigenmacherschule von Saluzzio wurde; er hatte 1640 seine Werkstätte in Piemont eröffnet. Wie Cremona der klassische Boden für

[1]) „cello" bedeutet im Italienischen lediglich eine Verkleinerung, wie „one" eine Vergrößerung; für sich genommen sagt also das „Wort" nicht mehr wie im Deutschen die Silbe „lein" oder „chen" (z. B. Büch-lein, Kind-chen), ist mithin als solches sinnlos. Heißt Violone nun Großgeige (genauer: eine große Viola), so bedeutet also Violoncello eine kleine Großgeige (oder Violone als Kontrabaß gesetzt, ein kleiner Kontrabaß). Die Bezeichnung Cello für Violoncello hat sich aber im Deutschen derart eingebürgert, daß die als solche sinnlose Sprachverstümmlung eben hingenommen werden muß. Immerhin müßte gewußt werden, wie es sich mit dieser Abkürzung verhält. Es käme dann auch nicht vor, daß gar nicht selten Violincello geschrieben und gedruckt würde, was nichts anderes als „Violinchen" heißt.

die Kunst des Geigenbaues werden sollte, so auch für den des Cello. Die führenden großen Meister des italienischen Geigenbaues im 17. und 18. Jahrhundert wurden auch die Begründer des meisterhaften Violoncellbaues. Ob der Begründer der berühmten Cremoneser Geigenmacherschule Andrea Amati, etwa 1520—1580, bereits im Cellobau tätig war, steht nicht mit Sicherheit fest. Von dem Größten aus dieser berühmten Geigenmacherfamilie Nicola Amati (1596—1684) wissen wir, daß er außer seinen meisterhaften Geigen auch treffliche Celli gebaut hat. Ähnlich wie bei den Geigen ist der Preis dieser Instrumente außerordentlich hoch. Als ein guter Cellomacher hat der Amatischüler Giovanni Battista Ruggeri zu gelten, der von 1700—1725 in Brescia arbeitete. Es ist uns eine verhältnismäßig größere Zahl von Cellis dieses Meisters erhalten geblieben, die zum Teil von sehr großer Dimension sind. Auch einige Bratschen dieses Meisters sind vorhanden. Tüchtiges im Cellobau hat auch Paolo Grancino geleistet, der von 1665—1690 in Mailand wirkte. Seine Instrumente sind vielfach mit Amatizetteln versehen.

Von hoher Vollendung sind die vom größten italienischen Geigenmacher Antonio Stradivari (1644—1737) auf uns gekommenen Celli. Die geniale Meisterschaft dieses klassischen Geigenbauers betätigt sich auch in den Celli, die in einem größeren und einem kleineren Format vorhanden sind. Das größere Format führt auch die Bezeichnung basso (Bassel). Nur das kleinere Format kann eigentlich als Cello in unserem Sinne gelten. Wie bei den Geigen Stradivaris läßt sich auch bei seinen Celli eine fortschreitende Verbesserung wahrnehmen. Die Auswahl des Holzes ist mit der größten Sorgfalt getroffen. Die Dickenverhältnisse sind breit verteilt und greifen im übrigen alle Teile peinlich genau zusammen. Die Violoncelli von Stradivari bekunden allen anderen großen italienischen Geigenmachern gegenüber eine überragende Meisterschaft, die allein in der glänzenden Begabung des Meisters begründet war. Der Ton seiner Celli bietet eine Fülle von imposanter Macht und Kraft; die Klangfarbe wetteifert in Vornehmheit und Glanz. Der verstorbene weltberühmte Cellovirtuose Servais, Professor des berühmten Brüsseler Konservatoriums, war im Besitz eines Cellos größeren Formats von Stradivari, das einen unvergleichlich schönen Ton besaß. Da Servais über eine große Hand verfügte, so war dem Künstler hierdurch das Spiel auf einem so großen Instrument gut möglich. Nach dem Tode von Servais verkaufte sein Sohn das Cello für 50000 Frank an einen Herrn Conteaux in Brüssel. Gute Celli stammen auch von dem Stradivari-Schüler Carlo Bergonzi (1712—1750) her, der ebenfalls in der berühmten Cremoneser Geigenmacherschule eine geachtete Stellung einnahm. Seine Celli sind etwas groß, so daß man diese Instrumente in der Gegenwart mehrfach etwas verkürzt hat, um diese Celli leichter spielbar zu machen. In einigen Fällen sind diese Abänderungen jedoch wenig geschickt ausgefallen, so daß eine Verbesserung kaum erzielt, dagegen ein Verlust der Originalarbeit erreicht wurde. In manchen Fällen ist die Lackierung nicht befriedigend. Ein hervorragender Violoncellbauer war der Italiener Domenico Montagnana (1700—1740), gleichfalls ein Schüler von Stradivari. Dieser Meister, der anfangs ebenfalls an der klassischen Stätte des italienischen Geigenbaues zu Cremona gearbeitet hatte, siedelte später nach Venedig über. Montagnana hatte sich hauptsächlich dem Bau von Celli gewidmet, die er mit einer bewundernswerten Sorgfalt arbeitete. Die Wölbungen sind der Länge nach flacher gehalten, fallen jedoch in der Breite unvermutet scharf ab. Dagegen sind die Umrisse der Instrumente etwas hart, so daß sich ein Mangel an Gefälligkeit geltend macht. Der Lack ist von rotbrauner, leuchtend feuriger Farbe, während die Schnecke groß und von kühnem Schwunge ist. Die Tonfülle dieser Celli ist hervorragend. Leider sind die Violoncelli des Meisters, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, für unsere heutigen Ansprüche zu groß, so daß Verkürzungen vorgenommen werden müssen, um die Instrumente leichter spielbar zu machen. Diese Abänderungsarbeiten bedeuten natürlich immer eine Gefahr für das Original. Auch von dem großen italienischen Cremoneser Geigenmacher Giuseppe Guarneri del Gesù sind einige sehr wertvolle Celli auf uns gekommen, die den großartigen Geigen dieses Meisters in nichts nachstehen. Aus der berühmten italienischen Geigenmacherfamilie der Gaglianos zu Neapel verdient Ferdinando Gagliano wegen seiner ausgezeichneten Celli Erwähnung. Wertvolle Celli sind auch von dem Schüler Carlo Giuseppe Testore, Cremona (1690—1710), überliefert, ein Meister, der zu den Böden seiner Violoncelli Birnbaumholz benutzte. Der sehr kräftige Ton der Celli dieses Meisters ist leider nicht immer rein. Auch der Mailänder Carlo Ferdinando Landolfi (1735—1775) hat zum Teil gute Celli gebaut. Bei seinen Arbeiten lassen sich zwei Qualitäten unterscheiden. Diejenige mit sorgfältig ausgewähltem Holz und mit rotem, durchsichtigem Lack erweist sich als einwandfrei, während die andere Qualität von etwas flüchtiger Arbeit ohne Einlage und dürftigen Anstrich nicht genügt. Die Celli von Landolfi weisen durchweg das kleine Format auf; dagegen verdient der Ton im hohen Grade Anerkennung. In Landolfi haben wir den letzten großen Cellimacher der berühmten italienischen Schule vor uns, die seit dem Verfall der Cremoneser Geigenmacherschule im 18. Jahrhundert nie wieder zur Geltung gekommen ist.

Ob Jakob Stainer, 1621 zu Absam in Tirol geboren, der „Vater des deutschen Geigenbaues“, sich auch dem Bau von Celli gewidmet hat, ist nicht bekannt geworden. Als ein tüchtiger deutscher Violoncellbauer ist Chr. Friedr. Hunger zu Leipzig (1718—1787) zu nennen, der auch in der Anfertigung von Bratschen und Bässen Wertvolles leistete. In Frankreich genießen besonders Celli von Nikolaus Lupot großen Ruf, führt doch dieser in seinem Vaterland den Ehrennamen der „französische Stradivarius“! Der Vater Lupots arbeitete von 1758—1770 als Instrumentenmacher des Herzogs von Württemberg in Stuttgart. Dort wurde auch Lupot geboren, ist also ein Kind deutscher Erde; mit 12 Jahren kam jedoch Nicolaus Lupot nach Orléans und 1794 nach Paris, wo er vier Jahre später seine Tätigkeit als Geigenbauer begann. Er war ein vollendeter Nachahmer der großen italienischen Geigenmacher und seine Instrumente sind überaus geschätzt. Seine sonst ausgezeichneten Celli haben unter einem zu dicken schwerfälligen Lack zu leiden. Lupot hat sich übrigens manchmal absichtlich eines krustigen, zersprungenen Lackes bedient, um den Instrumenten ein älteres Aussehen zu verleihen. Lupot entstammte einer berühmten Geigenmacherfamilie aus dem bekannten Mirécourt, das, ähnlich wie bei uns Markneukirchen und Mittenwalde, Mittelpunkt der französischen Instrumentenindustrie ist. In demselben Ort wurde auch der große Geigenbauer Jean Baptiste Vuillaume (1798—1875) geboren, der die alten italienischen Meistergeigen und Celli in täuschender Weise nachahmte. Vuillaume benutzte seine hohe Kunstfertigkeit in unlauterer Art, da er manche seiner Instrumente unter der Maske italienischer Originale in die Welt sandte. Seine Celli pflegte er zu dem anscheinend geringen Preis von 400 Mark zu verkaufen, die man natürlich für „italienische Originale“ gern anlegte. Dieses sehr zu verurteilende Verfahren machte Vuillaume schnell zu einem reichen Mann; dennoch hat er sich um die französische Instrumentenindustrie große Verdienste erworben. Wie Frankreich hat auch England einige tüchtige Cellimacher hervorgebracht. Berühmt als Violoncellbauer ist der Vertreter der altenglischen Schule, Barak Normann, London (1688—1740), der vornehmlich den italienischen Meister Maggini nachahmte. Einer der berühmtesten Cellibauer Englands war William Forster, London (1739—1808); im übrigen haben sich gleichmäßig fast alle berühmten Geigenmacher mit dem Bau von Violoncelli beschäftigt, wobei natürlich die Qualitäten oft von verschiedener Art sind. Soweit über die um den Bau von Celli verdienten und berühmten Instrumentenmacher.

Wir haben gesehen, daß die erste Entstehung des Cellos in Italien zu suchen ist und daß die geschichtliche Entwicklung des Violoncells mit dem Geigenbau zusammenhängt. Von Italien fand das Cello bald seinen Weg nach Deutschland, und zwar, wie man annimmt, über Wien, wo die Musikliebe des Habsburger Hofes den äußeren Anstoß hierzu gab. Die Wiener Hofkapelle zählte wiederholt tüchtige Cellisten zu ihren Mitgliedern. In der Dresdner Hofkapelle fand das Cello in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Heinrich Megelin und Calmus zwei hervorragende Vertreter; auch in Berlin hatte das Cello um diese Zeit schon vielfach Eingang gefunden. Friedrich der Große scheint jedoch dem Cello keine größere Beachtung geschenkt zu haben. Für ihn war ja bekanntlich die Flöte das Lieblingsinstrument. Immerhin nahm das Cello in der damaligen Berliner Hofkapelle unter Graun die ihm gebührende Stellung ein und galten in jener Zeit als berühmte Cellisten Mara Vater und Sohn. Anders der Neffe Friedrich des Großen, der spätere König Friedrich Wilhelm II., der ein erklärter Freund des Cellos war und dasselbe mit Geschmack und Geschick spielte. Beethoven hat bekanntlich diesem König seine beiden Cellosonaten op. 5 gewidmet. Auch die Berliner Hofkapelle besaß ausgezeichnete Meister des Cellos, so in Georg Fleischmann, der 1792 den König auf seinem Feldzuge gegen die Franzosen als Akkompagnist begleitete, ferner die Cellisten L. Friedel, Heinr. Große, Hansmann und Herbig. Übrigens besaßen damals nahezu alle deutschen Hofkapellen mehr oder weniger berühmte Cellisten, die alle hier anzuführen zu weit führen würde.

In Frankreich hat man frühzeitig mit gutem Erfolg einen methodischen Ausbau des Cellospiels angestrebt. Wertvolle Dienste leistete in dieser Hinsicht die 1741 von Coretti herausgegebene Violoncellschule; Deutschland folgte in dieser Richtung erst später. In der Technik des Violoncellspiels stellt die geschichtliche Entwicklung des Daumenaufsatzes ein besonderes Kapitel dar. Aus den alten Celloschulen wird deutlich, daß man grundsätzlich den kleinen Finger vom Spiel ausschloß, sobald man sich des Daumenaufsatzes bediente. Man vertrat damals die Auffassung, der kleine Finger sei zu kurz.

Als Begründer des deutschen Violoncellspiels in seiner besonderen Eigenart bezeichnet man gemeinhin Bernhard Romberg, der am 11. November 1767 in dem oldenburgischen Flecken Dinklage als Sohn eines guten Ruf genießenden Fagottisten Anton Romberg geboren wurde. Natürlich hatte sich das Cellospiel in Deutschland längst vor Bernhard Romberg Bahn gebrochen; dessen ungeachtet muß seine schöpferische Tätigkeit als die eines Bahnbrechers bezeichnet werden. Abgesehen von der durch Romberg geschaffenen Celloschule, die mit sein Bestes ist, halfen ins-

besondere seine Cellosätze dem Instrument in Deutschland den Weg ebnen. Romberg vertrat in der Violoncellmusik den Standpunkt einer vereinfachten Notierung. Während anfangs in Deutschland hauptsächlich der Baß- und Tenorschlüssel im Gebrauch war, erwies sich durch die Anwendung des Daumenaufsatzes nach dem zunehmenden Höhenumfang des Cellospiels die Heranziehung des Diskant- und Violinschlüssels als unerläßlich. Romberg beschränkte sich aus praktischen Gründen in seinen Kompositionen auf die Anwendung des Baß-, Tenor- und Violinschlüssels. Man liebte damals eine starke Anwendung der Sopranlage, die aber schließlich den Nachteil hat, die eigentliche Stärke des Cellos, die in der ausdrucksvollen und energischen Tenorlage liegt, nicht voll zur Geltung kommen zu lassen. Bernhard Romberg war unzweifelhaft einer der bedeutendsten Cellisten und genoß als solcher in seiner Zeit einen glänzenden Ruf. Der Künstler machte, vielfach in Begleitung seines Vetters, des Violinisten Andreas Romberg, ausgedehnte Reisen durch ganz Europa, überall großen Beifall mit seinem meisterhaften Spiel, das auch Beethoven sehr schätzte, erweckend; er gehörte wiederholt der Berliner Hofkapelle als Solocellist an. Seine teilweise recht guten Cellokompositionen werden in der Gegenwart nicht mehr gespielt. Im weiteren geschichtlichen Verlauf hat das Cello bis auf den heutigen Tag eine stattliche Zahl großer Meister gefunden, die das Cellospiel in mühevollem Ausbau zu seiner heutigen künstlerischen Vollendung und Reife geführt haben.

Mehr vierhändige Original-Klaviermusik!

Einige Winke von Martin Frey / Halle a. d. S.

Das Vierhändigspielen auf einem Klavier ist noch gar nicht so alt, als man wohl annehmen könnte. Ich gehe sicherlich nicht fehl, wenn ich das Auftauchen der Sitte, à quatre mains zu spielen, in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts verlege. Wer der Schöpfer dieses Kunstzweiges eigentlich ist, wird sich heute nur schwer oder vielleicht gar nicht mehr feststellen lassen. Ob Mozart mit seiner D-dur oder B-dur-Sonate, die um 1770 herum entstanden, den Anfang gemacht hat, oder ob der Bückeburger Bach, der dritte Sohn des großen Thomaskantors, in seiner vierhändigen Sonate (jetzt in Siegels Verlag von Dr. Schünemann im Auftrage des Bückeburger Instituts für Musikforschung erschienen) zuerst den Weg beschritt? Der Spanier würde da in größter Seelenruhe sagen: Quien save? Wer weiß es? So viel steht jedoch fest, daß das Spiel von ‚zwo' Personen an einem Klavier um das Jahr 1783 noch fast neu war, wie aus einem Schreiben des Weimaraner Kapellmeisters Ernst Wilhelm Wolf an die Breitkopfsche Musikalienhandlung hervorgeht. Er schrieb im September an Johann Gottlob Imanuel Breitkopf: „Sie fragten mich bei Ihrem Hierseyn, ob das Spiel von zwo Personen an einem Klavier schon wieder vorbei wäre? .... Um Ihnen zu beweisen, daß dieses artige Spielwerk noch nicht vorbei seyn soll: so schicke ich Ihnen ein Stück, das zwo Personen an einem Klavier spielen müssen, und welches Ihre hochfürstl. Durchlaucht 3mal, und vor der Abreise nach Braunschweig mir zum 4. male zu komponieren befohlen haben. Wollen und können Sie diese doppelte Klaviersonate fein bald drucken, so glaube ich, daß Sie dadurch der Frau Herzogin und mir einen Gefallen erweisen." — Das Geschäft wurde abgeschlossen; der Druck — im Breitkopfschen Notentypensatz — sah allerdings anders aus als wir es heutzutage gewohnt sind: Primo und Sekondo lagen partiturweise übereinander — schade, daß man mit diesem schönen Brauche gebrochen hat — und statt des Violinschlüssels stand der Sopranschlüssel. Ob Josef Haydns Variationen „Il Maestro e lo scolare", die 1778 entstanden, auch so gedruckt wurden, ist mir nicht bekannt. Jedenfalls dürften die genannten Werke zu der ältesten vierhändigen Literatur gehören. Heute ist sie ins Ungemessene gewachsen, und doch sind eine Reihe höchst wertvoller Kompositionen für ‚zwo' Personen noch ziemlich unbekannt, da das Spiel der Arrangements von Symphonien, Ouverturen und Kammermusik das Spiel von Originalkompositionen leider immer noch überwiegt.

Man braucht kein Gegner von Übertragungen zu sein, wenn man sein Bedauern über die Unkenntnis von höchst wertvollen Literaturschätzen ausspricht. So kennt mancher Klavierspielende nicht Mozarts große F-moll-Fantasie mit der imposanten Fuge und dem himmlischen Mittelsatz in As-dur. Manchem sind die Variationen in G ebenso unbekannt, wie die 6 entzückenden Variationen Beethovens in D-dur über „Ich denke Dein", eines der entzückendsten Variationenwerke, des Meisters. Wie viele Vierhändigspielende gehen nicht an Webers Kompositionen vorbei! Daß Franz Schubert außer seinen prächtigen Märschen auch noch einige große monumentale Werke, Fantasien, Grand Duo, wunderschöne Variationen und, nicht zu vergessen sein herrliches Divertissement à la Hongroise, ohne welches Liszt vielleicht seine Ungarischen Rhapsodien nicht geschrieben haben würde, der musikalischen Welt hinterlassen hat, wissen viele Freunde der Hausmusik gar nicht. So teilt auch Rob. Schumann mit ihm das Los, daß seine feinen

„Bilder aus dem Osten", seine zwölf vierhändigen Stücke op. 85 mit dem wunderbaren Abendliede, das leider von Geigern meist in D-dur statt im stimmungsvolleren Des-dur vorgetragen wird, als Schlußnummer (à trois mains), seine Ballszenen mit der famosen Polonaise, die heute noch auf ein schillerndes Orchestergewand (wie es Liszt dem H-moll-Marsche Schuberts übergeworfen hat) wartet, nicht Allgemeingut der klavierspielenden Welt geworden sind. Auch der große Schumann-Epigone Gustav Jensen wird noch längst nicht genug gewürdigt. Seine Hochzeitsmusik wie auch seine Abendmusik, seine Idyllen, Lebensbilder und Silhouetten gehören zu dem feinsten, was für 4 Hände je geschrieben wurde. Gleich neben ihm behauptet seinen Platz der sächsiche Ungar Robert Volkmann mit seinem „Musikalischen Bilderbuche", den „Ungarischen Skizzen" und den „Tageszeiten", ganz hervorragenden Werken. Viel zu wenig beachtet werden auch die hierher gehörigen Kompositionen von Ignaz Moscheles, seine zwei Charakterstücke op. 142 und sein großes Duo, op. 47, das Chopin besonders schätzte, und wiederholt in Paris mit Moscheles spielte — und Chopin war bekanntlich sehr wählerisch. — Wer für nordische Musik besonders schwärmt, sollte nicht an Niels Gades Festmarsch in B-dur vorübergehen, ehe er zu Griegs Norwegischen Tänzen op. 35 und Walzer-Capricen greift. Da wir nun einmal bei der Volksmusik angelangt sind, so sei auch auf die feinsinnige Bearbeitung littauischer Volksmelodien durch Heinrich von Herzogenberg aufmerksam gemacht; sein „Daime Balsai" wird sicher viel Freude auslösen. Interessant ist auch des polnischen Virtuosen Paderewski „Tatra-Album"; es sind Tänze und Lieder des musikalischen, in seiner politischen Anmaßung aber nicht gerade sympathischen Polenvolkes. Überaus lohnend ist ferner die Bekanntschaft mit Dvořáks „Slavischen Tänzen", „Aus dem Böhmer Wald" und besonders seinen „Legenden". Beliebt sind ja längst die Ungarischen Tänze eines Johannes Brahms. Wer sich für ungarische Musik lebhaft interessiert, müßte auch Gobbis „Ungarische Weisen" zur Hand nehmen; es ist äußerst wirkungsvolle Musik.

Zum Schlusse meiner Winke möchte ich noch besonders auf zwei Werke aufmerksam machen, die in jedem musikalischen Hause vorhanden sein sollten. Allerdings setzen beide Komponisten eine fein entwickelte Technik voraus. Es sind die Variationen von Brahms über ein Thema von Schumann, op. 23, und die Präludien und Fugen in allen Tonarten des Schweizer Tondichters Hans Huber im Verlag Hainauer-Breslau, ein wahrhaft gediegenes Werk, genial entworfen, ein wirkliches Meisterwerk und ein schier unerschöpflicher Brunnen künstlerischer Freude.

Ein Talisman

Erzählung aus dem Musikerleben. Von Karl Tetzel

1. Fortsetzung und Schluß

Was Sebastian Bachs Musik in so hohem Grade auszeichnet," nickte Goethe. „Die Musik ist die einzige Kunst, in deren Wesen es liegt, verschiedene Gedanken gleichzeitig zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Die plastischen Künste reihen ihre Motive im Raume aneinander, die Poesie führt ihre Bilder nacheinander vor, die Musik tut allerdings das letztere gleichfalls, aber sie vermag mehrere Gedanken zusammenklingen zu lassen und sie gleichsam zu einem befriedigenden Abschlusse zu bringen. Die Tonkunst in ihrer höchsten Entwicklung, sagen wir einmal, erlaubt das nicht, aber es ist nur wenigen Musikern vergönnt, von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen."

Man hörte jetzt fröhliches Schwatzen und Lachen der Damen in der Nähe. Es hatte sich ein kleiner Kreis um die Gräfin von Egloffstein gebildet, zu welchem sich Goethe, seinem jungen Gast winkend, gesellte. Man sprach über Macbeth, es fielen manche geistreichen Witze über die Aufführung des Stückes in der vergangenen Woche.

„Die Exposition im ersten Teil",bemerkte Goethe, „ist eine der größten, die je gemacht worden ist. Ich kenne auch ein englisches Stück „Faust", das zu Shakespeares Zeit geschrieben wurde, ein Gegenstück zu Macbeth, aber nicht an dieses heranreicht. Doch mein lieber junger Freund" er tippte Hiller auf die Schulter —, „kommen Sie und spielen Sie noch ein wenig, vielleicht nach eigenen Gedanken wie der junge Felix Mendelssohn! Sie werden sehen, wie meine Gäste alle herbeikommen werden."

Und Ferdinand setzte sich an den Flügel; seine Finger folgten dem in ihm wohnenden Genius. Er hatte nicht umsonst Hummels Unterricht genossen, seinen Offenbarungen auf dem Instrument gelauscht. Ein paar Themata aus dem Don Juan verflocht er in seine Phantasie, einem Schwimmer gleich, der, ein paar blinkende Gegenstände in den Händen, bald mit ihnen untertaucht, bald sie über dem Wasser hoch emporhält oder sich von den dahinrauschenden Fluten ohne Anstrengung tragen läßt.

„Sehr gut, mein junger Komponist," lächelte Goethe nach dem Spiel.

„Aber das ist doch nicht momentan entstanden, junger Herr?" bemerkte eine der Zuhörerinnen.

„Es ist der Fall," versetzte Hiller.

„Warum auch nicht," nahm Goethe auf, „wenn der Genius gebietet. Ein gebildeter Redner oder Erzähler mag wohl zu Zeiten auf frühere schon besprochene Gegenstände oder Begebenheiten zurückgreifen, der Reiz aber, welcher in dem unvorbereiteten Genusse liegt, und die Freiheit der Form und Ausdrucksweise wird dadurch nicht verringert."

Goethe nahm nun den jungen Musiker beiseite und ging mit ihm das Ganze durch und sprach seine Zufriedenheit aus über die Ausarbeitung der Mozartschen Themen, die er in seine Phantasie verflochten hatte.

„Alle meine Kunst," meinte Hiller, „habe ich meinem trefflichen Lehrer zu verdanken. Der Verkehr in seinem Hause erquickt mich wie ein frischer Quell. Oft muß ich zum Abendessen bleiben und der Meister erzählt mir dann aus seinem Leben oder phantasiert auf dem Flügel, wo dann seine Gattin mit dem Strickstrumpf dabeisitzt."

„Meister Hummel," nickte Goethe, „hat sich inmitten seiner glänzenden Erfolge doch seine gewinnende Anspruchslosigkeit bewahrt. Ist er mit Ihren Fortschritten zufrieden, lieber Hiller?"

„So eifrig ich auch meine Klavierübungen betreibe, ist doch jetzt eine wahre Komponierwut über mich gekommen. Anfangs wollte Hummel nichts davon wissen, doch bald erkannte er, was in meinen Kräften steht. Nichts Geringeres als ein Streichquartett legte ich ihm vor, das er mit äußerster Sorgfalt mit mir durchsah."

„Nun tapfer vorwärts auf Ihrer Schaffensbahn! Manche Schönheitsblüte entwickelt sich zum Fruchtkern in unsrer Phantasie und es wächst mit der Zeit auch eine neue Blume daraus. Das echte Erdreich, den reichsten Samen wird jedoch immer Mutter Natur in unserm Innern bereitet haben müssen. Und wieviel hängt dann noch für die Entwicklung von Wind und Wetter ab. Es gibt Zeiten und Epochen, in welchen den künstlerisch Schaffenden fast jeder Sinn für die Schönheit ab handen zu kommen scheint, und ich fürchte, wir leben in einer solchen. Man strebt nach Neuem, Aufregendem, Aufstachelndem, Wirkungs- oder besser Effektvollem, — man will überraschen, ja betäuben, man will, koste es was es wolle, tief und geistreich sein, man verwechselt das Schöne mit dem Konventionellen, mit dem Oberflächlichglatten und verachtet es wohl gar, weil man's kaum begreift. Es ist freilich nur den auserlesensten Genies in Kunst und Poesie gegeben, zu gleicher Zeit tief und schön zu sein — aber — warum ihnen nicht wenigstens nachstreben? Das Schöne ist und bleibt doch — das Schönste.

Das Beste und Schönste, was die Musik zu schenken vermag, gewährt sie freilich als höchstes Gut nur dem Einsamen. Wie ich denn behaupten möchte, daß überall das tiefste und beste Empfinden nur dann spricht, wenn man allein ist — allein mit der Natur, allein mit seinem Gott. Die Musik verschafft edlen Naturen das Glück eines Schaffens, welches jenem der Produktion nahekommt, ja es im augenblicklichen Genusse vielleicht noch überbietet, das Glück des Wiedergebens, des selbständigen, selbstbewußten Wiedergebens der Schöpfungen des Genius."

Im Gefühl innigen Beglücktseins hörte Ferdinand Hiller die Worte des von ihm hochverehrten Mannes an. Um acht Uhr verließen mehrere der Gäste die Gesellschaft und es blieb nur ein kleiner Kreis mit der Gräfin Egloffstein zurück. Und der große Mann erzählte manches Ergötzliche aus seinem Verkehr mit wunderlichen Menschen, und Ferdinand kam, nachdem er sich mit Dank von Goethe verabschiedet, wie wonnetrunken nach Hause.

Und er durfte wiederkommen. Es war im Anfang des folgenden Jahres. Kurze Zeit vorher war ihm ein Stammbuch geschenkt worden und es war sein sehnlichster Wunsch, eine Zeile von Goethes Hand darin zu haben. Er begab sich damit in das Goethesche Haus. Der Kammerdiener führte ihn ohne weiteres in den Empfangssaal. Es war ihm angenehm, dort ein paar Minuten zu verweilen und sich zu sammeln. Er legte das Stammbuch auf den Fenstersims, um nicht im ersten Augenblicke schon als Bittender zu erscheinen. Da trat Goethe ein. Er sah das Album auf dem Fenster liegen und meinte:

„Siehe da, junger Freund, das ist wohl Ihr Album? Und Sie wollen, daß ich Ihnen etwas hineinschreibe?" Er fragte ihn nach den Einzelheiten der Reise, die der junge Künstler mit seinem Meister antreten wollte, und entließ ihn auf das gütigste.

Am nächsten Morgen war das Album wieder in seinen Händen. Ein seidenes Band umschlang das Futteral, ein kleines Siegel verschloß es und das Ende des Bandes bezeichnete im Innern des Buches ein Blatt, das Goethes Schriftzüge enthielt.

Auf der vorderen Seite stand:

„Ein Talent, das jedem frommt,
Hast du in Besitz genommen,
Wer mit holden Tönen kommt,
Der ist überall willkommen."

Die Verse auf der hinteren Seite bezogen sich auf Hillers bevorstehende Reise:

„Welch ein glänzendes Geleite!
Ziehest an des Meisters Seite.
Du erfreust dich seiner Ehre,
Er erfreut sich seiner Lehre."

Herzinnig erfreut nahm der junge Künstler das Album und trug es wie einen Talisman nach Hause in dem Bewußtsein, das es des Dichterfürsten höchste Befriedigung war, Glück ausstreuen zu dürfen.

Goethes Talisman, das heißt die Zeilen von seiner Hand, blieben für Hiller ein steter Ansporn zu einem sittenreinen Leben, ein Zauberspruch, der ihn in seinem ferneren Schaffen und Wirken förderte, eine Erinnerung an goldene Tage für seine ganze Lebenszeit. Er hat viel geschaffen, manche bedeutende Komposition. Aber es ist einer unscheinbar kleinen Zahl von Sterblichen vergönnt, sich mit Bestimmtheit sagen zu können, das, was man Unsterblichkeit nennt, sei ihren Taten und Wirken so gesichert, daß es zum inneren Frieden während der Kämpfe dieses Lebens beitragen könnte. Kein Mensch fragt mehr nach Hillers Werken. Sie sind vergessen und begraben mit ihren Schöpfer. Die Nachwelt geht kalt an ihnen vorbei. Der arme Hiller, sagt wohl mancher, was war es für eine schwache Kunstwelt damals, die sich an seiner Musik ergötzen konnte!

Zur Frage des harmonischen Dualismus

Von Jos. Achtélik

Der Aufsatz „Beethoven und der harmonische Dualismus" in Nr. 8 der „Zeitschrift für Musik" ist geeignet, falsche Ansichten über den Dualismus zu verbreiten und bedarf darum einiger Erläuterungen.

Der Satz: „Das Theorem tritt in Widerstreit usw." erweckt den Anschein, als sei der Dualismus eine späte Erfindung, die zur Zeit der alten Theorie nicht bestand und mit der alten Theorie unvereinbar wäre. Diese Ansicht wäre falsch. Der Dualismus, als Empfindung des Gegensatzes zwischen Dur und Moll, ist so alt wie die Musik selbst, war aber den einzelnen Phasen der Musikentwicklung gemäß zuerst schwächer, dann stärker ausgeprägt. Riemann gibt in seinem Handbuch der Musikgeschichte (Band I, S. 171) zu, daß die aufsteigende Tendenz des Halbtones im Lydischen und die absteigende Tendenz des Halbtones im Dorischen Tongeschlecht der Griechen Charaktereigentümlichkeiten sind, die unserem heutigen Dur und Moll verwandt wirken. Wir wissen, daß die Jonische Tonart wegen ihres aufstrebenden, zur frischen Tat anreizenden Durcharakters bei Griechen und Römern als staatsgefährlich verpönt und in der alten Kirchenmusik als Tonus lascivus, d. h. als übermütige, ausschweifende Tonart verhaßt war, während die Dorische mit ihrem unterwürfigen Mollcharakter als Haupttonart galt. Gibt sich in diesem Gegensatz nicht die duale Empfindungsweise kund?

Die duale Empfindung wurde ganz von selbst schärfer ausgeprägt, als vom 8. Jahrhundert n. Chr. ab die Mehrstimmigkeit eingeführt wurde und die Dur- und Mollterz ihre Wirkung ungehindert auszuüben begannen. Für die Theorie entstand die Pflicht, diesen Dualismus zu erklären. Nach der Pythagoreischen Theorie war eine Erklärung unmöglich. Erst die Entdeckung der Obertöne, des Naturklanges, gab der Theorie ein Erklärungsmittel an die Hand. Man fand, daß die Natur in jedem klingenden Ton den Durklang als Oberklang mitbildete. Den Mollklang fand man von der Natur nicht vorgebildet und war gezwungen, auf konstruktivem Wege zum Mollklang zu gelangen. Zarlino konstruierte einen dem Naturklang entgegengesetzten Klang und faßte das Ergebnis in die Formel: Im heiteren Durklang liege die große Terz unten, im traurigen Mollklang oben. Damit hat Zarlino den Dualismus nicht erfunden, sondern nur konstruktiv zu erklären versucht. Diese Konstruktion stimmt aber mit der musikalischen Empfindung des Menschen nicht überein; es wird niemals einen Musiker geben, der den harmonischen Schwerpunkt, die Prime, im Durakkord unten, im Mollakkord dagegen oben empfinden wird. Folgt dem Durklang unmittelbar der Mollklang, so empfinden wir, daß Prim und Quinte dieselben Funktionen behalten und ihre Bedeutung keineswegs vertauschen, daß aber der Charakter der Terz verändert wird. Keineswegs wird die große Terz des Durklanges nach oben gelegt, sondern der Charakter der Grundterz erscheint verändert. Diese nicht hinwegzuleugnende Tatsache fand in der Generalbaßschrift eine passende Ausdrucksweise. Eine vollgültige Erklärung für die längst bekannte duale Empfindung wurde weder durch Zarlino noch durch den Generalbaß gegeben. Und da Hauptmann, von Oettingen und Riemann nur die theoretische Erklärungsweise des Zarlino weiter führten, indem sie alle überhaupt möglichen Akkorde in Dur nach oben, in Moll nach unten bauten, so sind sie wohl in der Konstruktion von Akkorden, keineswegs aber in der Erklärung der dualen Empfindung einen Schritt weiter gekommen als Zarlino. Von der Theorie wurden sie mit Freuden begrüßt; hoffte man doch endlich eine Lösung des ewigen Problems zu finden. Aber enttäuscht wendet sich die Praxis auch von diesen, dualen Konstruktionen ab. Der harmonische Dualismus der Herren Hauptmann, von Oettingen und Riemann ist absolute Künstelei, die mit der Natur in Widerstreit steht. Das bestätigt jeder Musiker.

Kindlich ist die Annahme, es könnte ein Mensch auf die Idee kommen, Beethoven hätte seinen Trauermarsch erst in Dur komponiert und hinterher aus der großen eine kleine Terz gemacht! Und wäre denn der Unterschied gar so groß, wenn Beethoven sein Moll konstruierte, indem er nach Zarlinos Art die große Durterz nach oben projizierte, oder indem er nach Generalbaßart die dritte Stufe der Skala erniedrigte? Ableitung bleibt Ableitung; aber die Empfindung des Dualismus hat mit der äußeren theoretischen Konstruktion nicht das mindeste zu tun. Haydn hat auch sein berühmtes „und es ward Licht" nicht konstruiert, indem er „die große Oberterz des Chaos einfach nach unten legte", sondern indem er an die Stelle der unbefriedigenden kleinen Grundterz eine strahlende große Grundterz setzte und dadurch seiner dualen Musikempfindung wunderbar gerecht wurde, trotzdem er von Hauptmann, von Oettingen und Riemann nichts wußte. Die Theorie hat nur das Gegebene zu erklären; welcher Erklärungsweise ein Komponist den Vorzug gibt, ist für das Werk belanglos. Stimmen Theorie und Praxis nicht überein, so kann nur die Theorie falsch sein, sagt bereits Odington ums Jahr 1300.

Daß Theoretiker dem Mollgeschlecht ganz gleiche Bedeutung zusprechen wollen wie dem Durgeschlecht, beruht auf einer Verkennung der Tatsachen. Zarlino sagt doch schon, daß Moll sich von der Vollkommenheit der Harmonie zu entfernen scheine; beweisen konnte er es nicht. Aber wir wissen, daß die Natur uns den Durklang als primären Klang, den Mollklang hingegen als eine von sehr vielen sekundären Klangformen gibt; wir wissen, daß Moll mit seinem tragischen, sehnsüchtigen, schmerzvollen Charakter nach einer Auflösung in ruhiges Dur verlangt. Oder sollen

wir glauben, daß die Schwäche positiv, die Kraft aber negativ, daß der Tod positiv, das Leben aber negativ sei? Im Anfange war die Kraft, die Durterz; erst durch ihre Schwächung entsteht der duale Gegensatz, die Mollterz. Beide Geschlechter können trotzdem selbständig ausgeprägte Tonkomplexe von polarer Gegensätzlichkeit darstellen; sind doch auch Vater und Sohn selbständige Individuen, trotz notwendiger Ableitung. Dur und Moll aber gehen gemeinsam hervor aus dem Naturklang, der als höchster Monismus alle musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten in sich birgt.

NB. Näheren Aufschluß darüber bringt des Verfassers „ästhetische Musiktheorie: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien", die in Kürze bei C. F. Kahnt erscheinen wird.

(Zu diesen Ausführungen wird sich unser Mitarbeiter im ersten Septemberheft äußern. D. Sch.)

Besprechungen

Adolf Sandberger, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, München, Drei-Masken-Verlag. 330 Seiten gr. 8⁰.

Jeder Fachmann wird sich freuen, diese Aufsätze des Münchener Musikforschers nun in einem handlichen Bande vereinigt zu finden. Denn bisher mußte er sie an den verschiedensten Orten, wie Fachzeitschriften und selbst Tagesblättern, aufsuchen. Sie betreffen in erster Linie die Lasso-Forschung, wie überhaupt die Musik am bayerischen Kurfürstenhofe (Kerll), ferner die deutsche Oper in Nürnberg um die Wende zum 18. Jahrhundert, die Formgeschichte des Haydnschen Streichquartetts und anderes. Die Art Sandbergers ist das Gegenteil von trockener Philologie: auf Grund einer verblüffenden Gelehrtheit gibt er eine lebensvolle, aus den Quellen historischen Einfühlens in reichstem Maße gespeiste Darstellung. Er kennt aufs genaueste die Zeit, aus der sich der einzelne berühmt Gewordene emporhebt, und einzig dadurch gewinnt er die Kunst der richtigen Abschätzung, des Verstehens und der Darstellung. Dadurch sind es wieder zum Leben erwachte Schaffende und keine mit unverstanden nachgesprochenen Redewendungen bunt verzierte Mumien, die er ausgräbt. Freilich, auf solche Weise schreibt man keine massenhaft gangbare Buchware für die Zunft oder für Gebildete aller Stände. Aber jeder, der auf philologisch-historischer Grundlage arbeitet und es ehrlich meint, sollte dieses Buch zur Hand nehmen; man würde entweder wohltuende Bestätigung der eigenen wissenschaftlichen Gesinnung oder lehrreiche Beschämung über die beliebte „immanente" Arbeitsmethode finden, mit welchem schönen Fremdwort Trägheit und Unwissenheit sich oft verbrämen. Dr. Max Steinitzer

„Aus alten Tagen", Volkslieder aus alter Zeit für dreistimm. Frauenchor bearbeitet von Willy Herrmann. Verlag Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

„Alter Sang, neuer Klang". Deutsche Volkslieder meist älterer Zeit, für dreistimm. Frauenchor bearbeitet von Gustav Hecht. Derselbe Verlag.

In guter Auswahl bringen die beiden Hefte die schönsten alten Volkslieder, deren Bekanntschaft allein schon den Besitz der Bändchen lohnt. Bittere Schwermut wechselt ab mit dem entzückendsten Humor, getragene tiefe Sehnsucht mit dem sonnenhellen Frohsinn lachenden Jugendüberschwanges. Die Stimmführung ist untadelig, die Wahl der Tonarten apart. Frauenchöre sollten an den 2 Heften nicht achtlos vorübergehen. B.

L. Wuthmann, 150 Choralmelodien zum Studium für Harmonieschüler, 3. Auflage. 3,50 Mark. Louis Oertel, Hannover.

„Die vorliegenden Choralübungen verdanken dem Bedürfnis nach einem möglichst viel Übungsmaterial enthaltenen Werke von nicht zu großer Ausdehnung und möglichst billigem Anschaffungspreise ihr Entstehen. Der den gleichen Zweck verfolgende „Katechismus des Generalbaßspieles" von Dr. Hugo Riemann enthält eine ziemlich große Anzahl reiner Generalbaßübungen, dafür aber nur eine ganz geringe Anzahl unbezifferter Aufgaben. In dem vorliegenden Werke sind nun enthalten: I. 60 Choräle mit Generalbaßbezifferung in steigender Schwierigkeit; II. 35 Choralmelodien mit Angabe der Harmonien, wobei dem Studierenden die Führung des Basses und die Auswahl der Akkordformen selbst überlassen bleibt; III. 55 Choralmelodien ohne jede Bezeichnung, nur daß den ersten 20 dieser Aufgaben noch die zu wählenden Tonarten mitgegeben sind."

Der Zweck und praktische Nutzen der Sammlung ist mit diesen vom Verfasser selbst gegebenen Hinweisen hinlänglich dargelegt, so daß sich ein weiteres Wort darüber erübrigt. Die einleitenden Erläuterungen bringen in klarer, nicht mißzuverstehender Darstellung eine Erklärung der Generalbaßschrift. — Daß ein gewiegter Theoretiker, wie Wuthmann es anerkanntermaßen ist, hier ein außerordentlich nutzbringendes und anregendes Werkchen — auch für den Selbstunterricht — geschaffen, bedarf keiner weiteren Beweisführung. Die gewählte Harmonisation folgt stets der besten Tradition, ohne sich in gesuchte Absonderlichkeiten zu versteigen. Bemerkenswert sind einige einer alten Sammlung von Tuche entnommene Harmonisationen aus der Reformationszeit, von denen manche völlig unbekannt sind und nach des Herausgebers eigenen Worten in ihren kräftig-kühnen Akkordfolgen unvergleichliche Schönheiten enthalten. Zd.

In Walther Howards Werk „Auf dem Wege zur Musik" (Verlag Walther Howard, Jena, Schlippenstraße 5) offenbart sich eine von aller Tradition loslösende neue Methode auf dem Gebiete der Musiklehre, der eingehende praktische und theoretische Studien, verbunden mit philosophischem Ergründen des musikalischen Stoffs, zugrunde liegen. Howard geht von inneren Gewißheiten des Schülers aus und verlangt die volle Berücksichtigung jenes Gefühls, das für das Richtige Glauben fordert. Möge die neuzeitliche Musikpädagogik für oder wider Howards musikalische Lernlehre sein, der Vorwärtsstrebende wird jedenfalls in den Einzelheiten der ausführlich behandelten Kapitel (hier Bd. II. Rhythmik, Metrik, Ton- und Stillehre) viel Nützliches und Beherzigenswertes finden. G. Gr

Heinrich Pfannschmidt. Zwei Glockenlieder für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor, oder für gemischten Chor, op. 46. — Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Wohlklingende, warme, mehr im Harmonischen als Rhythmischen interessante, sich über das Alltägliche hinaushebende Musik. Der Satz für Frauen- wie für gemischten Chor ist gleich gut gearbeitet und verrät überall den gründlichen Kenner der Gesangskunst.

Moritz Vogel. Vorschule zur Kunst des polyphonen Spieles, op. 90. — F. E. C. Leuckart.

Diese sachlich geordneten, trefflich musikalischen Vorübungen füllen eine große Lücke in unserer Unterrichtsliteratur aus und tragen wesentlich zum besseren Verständnis der polyphonen Kunstwerke bei. Wer aus der Praxis die Schwierigkeiten kennt, die der Bachsche Kompositionsstil dem Anfänger im Klavierspiel bereitet, wird gern zu diesem für beide Hände sehr förderlichen, vorbereitenden Werke greifen. Bdt.

Hermann Hans Wetzler. Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt". Klavierauszug. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese unbekümmert und prächtig, wirkungsvoll hingeworfene Ouvertüre wird stets des Erfolges sicher sein. Sehr geschickt hat Wetzlar das nordische „Pagenduett" in sein Orchesterwerk verflochten, wie überhaupt das Vorspiel oft reizvolle Kontrapunktik enthält. Otto Singer zeichnet als stets hilfsbereiter, gewandter Auszugbearbeiter. Bdt.

Gräflinger, Anton Bruckner. Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Äußerst handliches, angenehm und anregend gehaltenes, viel Tatsächliches bringendes Büchlein, das sich vorteilhaft neben den übrigen gangbaren Biographien behauptet und auch sicher gut gekauft werden dürfte. Den Bedürfnissen des Musikliebhabers entspricht es von diesen weitaus am besten; auch ist der Name des Verfassers allen Brucknerfreunden schon durch die Zeitung gut bekannt. Die Ausstattung ist weitaus die einnehmendste unter den Bruckner-Büchern. Dr. Steinitzer

Paul Breisach. 1. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 1. — 2. Lieder an die Geliebte, für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 2. — Musikhaus Hüni, Zürich.

Einen musikalisch sehr begabten Tondichter lernen wir hier kennen. Seine Kunst zeichnen ausgesuchte Vornehmheit, Melodienreichtum, Klangfülle von bestechendem Reiz und eiserner Wille aus. Wird noch eine größere Selbständigkeit in der Erfindung erreicht, so dürfen wir in Breisach ein starkkompositorisches Talent erblicken, das mit Gewalt zur lyrisch-dramatischen Oper drängt. Besonders die in op. 2 dargebotene wertvolle Musik schwelgt in glühender Farbenpracht und fordert in jedem Takt gebieterisch Ausdruck durch das Orchester. Die Singstimme ist in breitem Zuge gestaltet und wallt in edlen Linien auf und ab. Starkpulsierendes Leben erfüllt diese in hohem Maße beachtenswerte Kunst. Bdt.

E. E. Zwerkow, Sammlung beliebter russischer Volkstänze für Klavier. Verlag J. Heinr. Zimmermann, Leipzig und Berlin.

Einzelne dieser Tänze zeigen charakteristische Merkmale der russischen Volksmusik. Im übrigen bieten sie dem Geschmack des deutschen Volkstums nur wenig Fesselndes. Das Absatzgebiet dieser an sich geschickten Sammlung wird wohl hauptsächlich in östlicher Richtung zu suchen sein. O. Gr.

Musikbriefe

ZWEI BERLINER OPERNABENDE

Von Bruno Schrader

Weber und Wagner — zwei echte deutsche Meister, von denen der jüngere mit unbegrenzter Verehrung am älteren hing. Ihre Werke gaben der zweiten Hälfte des Juni die Signatur. Da waren 100 Jahre vorüber, seit „Freischütz" und „Preziosa" zum ersten Male auf den Brettern lebendig wurden, auf derselben Berliner königlichen Bühne, die nun als rote Staatsoper das Jubiläumsfest beging. Es fiel erbärmlich aus, was der Chorus der Kritik mehr oder minder verblümt, aber doch so ziemlich unisono aussprach. War es im vorigen Jahre das Verdienst des Deutschen Opernhauses gewesen, das alte Wolfsche Schauspiel mit der Weberschen Musik wieder einmal gegeben zu haben, so gab man als Jubiläumsfest in der Staatsoper die Musik mit „verbindender Deklamation", also ganz so, wie ich sie einmal als Gymnasiast in einer Schulfestaufführung mitsingen mußte. Da nun aber die Geschichte für eine Sonntagsmatinée und die hohen Preise zu kurz wurde, tat man noch die Euryanthe-Ouvertüre und das Klavierkonzertstück dazu. Also eine Gesangvereinsaufführung à la Posemuckel, worauf denn auch die Tageskritik geziemend aufmerksam machte. Daß nun aber in diesen urdeutschen Werken als Solisten Polen auftraten, von denen die Sängerin mit ihrem Liede eine höchst mittelmäßige Leistung vollbrachte, während der Pianist anerkannt mit der deutschen Musik auf Kriegsfuß steht, das ist eine Herausforderung des deutschen Nationalgefühles, die der Staatsoper angesichts der gegenwärtigen Lage in Schlesien mit Recht aufs Kerbholz gebracht wurde. Nach dieser unwürdigen Preziosa-Feier folgte dann die ebenbürtige des „Freischütz". „Neu einstudiert" hieß es. Aber was war es? Neue Dekorationen im neuesten „Stile", wie man ihn schon im Schauspielhause so energisch abgelehnt hatte, daß die Polizei eingreifen mußte. Damals hatte man sich an des deutschen Schillers deutschen Wilhelm Tell versündigt. Ganz so arg war es nun im „Freischütz" nicht; aber immerhin, dieser Wald, dessen Bäume dreijährige Kinder aus buntem Papier geschnitten zu haben schienen, dieser kahle Kubus, unter dem man sich Agathens Zimmer vorstellen sollte, und diese Wolfsschlucht, die die Futuristen der Novembergruppe wieder mit Genugtuung begrüßt haben werden — das und vieles andere erregte denn doch den Widerwillen aller Kunstnichtverbildeten. Und in diesem kubistisch-futuristischen Milieu agierten nun Darsteller mit Gesten, die seit hundert Jahren zur komischen Schablone erstarrt sind! Da sieht man, was dabei herauskommt, wenn man anstatt erfahrener Bühnenpraktiker, die selber eine Rolle spielen können oder doch konnten, junge „Doktoren" (natürlich!) als Regisseure einschiebt, die die Bühnenwelt mit ästhetischen Phrasen beherrschen zu können glauben! Doch will ich auf die Tatsache unseres „geistigen Schiebertums", das sogar schon im Parlamente ohne Widerspruch festgestellt wurde, nicht näher eingehen. Ein arger Fehler dieser Festinszenierung sei aber angemerkt: der Zwischenakt, in dem Kaspar einem Füchslein die sechste Kugel auf den Pelz brennt und dadurch erst die Katastrophe im letzten Akte verständlich macht, war ausgelassen. Demgegenüber bedeutet es wenig, daß man von den alten Spukrequisiten der überneuen Wolfsschlucht nur eine Eule und das kostbare Schwein, beide allerdings mit feurigen Augen vorfand, worob man dann männiglich enttäuscht war. Leider stellten sich nun aber auch die musikalischen Leistungen dieser Festvorstellung so mittelmäßig dar, daß man auch da nicht auf die horrenden Kosten — 50 M. für den billigsten Parkettsitz — kam. Nur der Darsteller des Samiel, ein namhafter Schauspieler, war bedeutend, und gesanglich erschienen allein die des Kuno, Kilian, Ottokar sowie des Eremiten einer ehemals königlichen Oper würdig. Blieben also Chor und Orchester zur Entschädigung, trotzdem man letzteres nicht auf seiner sonstigen Höhe fand.

„Hört, ihr Herren, und laßt euch sagen: der Stil hat die Poesie erschlagen" — so höhnte ein hiesiger Kritiker treffend über diese jüngste Evolution der herabgekommenen Staatsoper. Sie ist von der Seuche angesteckt, deren Herd die Reinhardtschen Bühnen sind. Glücklich, daß wir da wenigstens noch eine gesund gebliebene Stätte haben: das Deutsche Opernhaus, auf dessen Besuch die Fremden zu verweisen sind, wenn sie die Resultate einheitlicher und wirklich künstlerischer Arbeit genießen wollen, ohne im Geldbeutel ausgeplündert zu werden und ohne in einem Publikum von Schiebern und Proleten sitzen zu müssen. Anständig sitzen können sie in der Staatsoper nur noch auf der Galerie, auf welche dort die Gebildeten zurückgedrängt sind. So sah man denn auch im Deutschen Opernhause die eigentliche, wahre Festvorstellung des „Freischütz". Hier hat ja nun Direktor Hartmann ebenfalls mit der alten Schablone gebrochen, aber er ist zu sehr praktischer Selbstkünstler, um dabei zu entgleisen. Daß die szenischen Bilder des Deutschen Opernhauses wirkliche Bühnenpoesie gewähren, wird in immer weiterem Kreise anerkannt, und daß hier im Spiele wirkliches Leben pulsiert, nicht minder. Da nun aber auch die Besetzung die beste war, der Chor seine Schuldigkeit tat und das Orchester einer inspirierten Leitung folgte, so war hier ohne Prätension und Reklame eine würdige Huldigung des Weberschen Genius zustande gekommen.

Das eigentliche Ereignis im Deutschen Opernhause hatte man aber in der Premiere von Wagners Götterdämmerung. Ihr schloß sich dann die erste Gesamtaufführung des „Ringes des Nibelungen" an dieser hervorragenden Kunststätte an. Daß sie Direktor Hartmann trotz der mannigfachen Hemmungen, die die unglückseligen Zeitkämpfe mit sich bringen, durchsetzte, und zwar in einer Weise, die ein wahrhaft künstlerisches Ereignis abgab, stellt die Leistungsfähigkeit des von ihm geleiteten Kunstinstitutes in das glänzendste Licht. Die „Götterdämmerung" war ganz ausgezeichnet inszeniert und stand mit den andern Teilen der Tetralogie in vollendetem Einklange. Über das „Rheingold" berichtete ich ja seinerzeit ausführlich. In der „Götterdämmerung" entzückte wieder der landschaftliche Reiz der Bühnenbilder, rissen die brillanten Volksszenen des mittleren Aktes zum völligen Miterleben hin, und selbst der stets problematisch bleibende Schluß des letzten fand seine besondere Lösung. Wie auf allen Bühnen, Bayreuth nicht ausgenommen, störte das edle Roß Grane die Stimmung. Könnte es dem außerordentlichen Regietalente Direktor Hartmanns und seiner starken künstlerischen Erfindungskraft nicht gelingen, die Situationen so zu wenden, daß dieses zuckerkauende Zockelpferd ganz von der Bildfläche verschwände? Des lieblichen Anblickes der Bähschafe in der „Walküre" hat man sich ja auch entwöhnen gekonnt. Unter den Solisten ragte zunächst ♦Melanie Kurt als Brünnhilde hervor. Ihre Leistung war schlechthin genial, und zwar nicht nur schauspielerisch, denn auch rein gesanglich glänzte sie in vollkommener Meisterschaft. Das gleiche Lob gebührt ♦Rudolf Hofbauer als Gunther. Hier erlebte man, wie ein vortrefflicher Sänger, wenn er zugleich ein großer Schauspieler ist, auch in einer so übel akkreditierten Rolle erschütternd auf den Zuschauer zu wirken vermag. Diese beiden Solisten könnten mit gutem Gewissen Siegfried Wagner für Bayreuth empfohlen werden. Aber auch ♦Adolf Schöpfein schloß sich als Hagen ebenbürtig an. Das war der finstere, riesige Recke, an den man glaubte! Als Siegfried bot uns ♦Paul Papsdorf eine frische und auch schönstimmige Leistung dar. Schade, daß der Sänger in der Gesamtausführung des „Ringes" durch Gäste ersetzt werden mußte, von denen der in „Siegfried" versagte, während der in der „Götterdämmerung" — ♦Karl Schubert aus Hamburg — um so besser abschnitt. Außerdem ragte noch ♦Emma Vilmar-Hansen als Waltraute und erste Norne durch ihre große, schöne Stimme hervor, obwohl auch die übrigen Beteiligten durchweg mit ihren Leistungen auf der Höhe des Werkes standen. Dieses hatte aber doch, dank der außerordentlichen dramatischen Kraft der drei Erstgenannten, seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des mittleren Aktes, wo Siegfrieds Tod beschlossen wird. Schließlich wäre noch ♦Eduard Mörikes zu gedenken, der auch den orchestralen Teil der „Götterdämmerung" wie der andern Stücke dieses echt germanischen Grundwerkes glänzend durchführte. Dessen eigentliche Tendenz wird leider immer wieder übersehen, vielleicht auch geflissentlich verschleiert. Sie ist eine Predigt gegen den Kapitalismus und daher besonders zeitgemäß. Die Lehre, daß der Kapitalismus alles Edle im Menschen, ja den Menschen selber vernichtet, daß er überall Fluch und Leiden bringt, selbst das Göttliche unfrei und elend macht, leuchtet von der ersten Szene des „Rheingold" bis zur letzten der „Götterdämmerung" als roter Faden durch das Riesenwerk. Gleich anfangs sieht man, wie das weltbeherrschende Kapital (der aus dem Rheingolde geschmiedete Ring) nur durch Verzicht auf die (allgemeine) Liebe, also auf das höchste sittliche Gut errungen werden kann, wie sich daran aber der Fluch aller bösen Taten heftet. Alberich spricht es offen aus, daß er mit dem Kapitale (dem Ringe) „der Welt Erbe zu eigen gewänne", Menschen und Götter zu seinen Sklaven machen würde. Durch das Kapital werden tatsächlich die Menschen geknechtet (Alberich und die Nibelungen), durch die Gier nach dem Kapitale selbst Götter (Wotan) zu Rechtsbruch und Selbstsucht getrieben, Mord und Totschlag, Untreue und Meineid, kurz, jede Art von Sünde angestiftet, und nur dadurch, daß die Welt vom Kapitalismus befreit wird (Schluß der „Götterdämmerung"), kann sie wieder in einen menschenwürdigen, glücklichen Zustand versetzt werden. Es war Moritz Wirth, der scharfdenkende und charakterfeste Leipziger, den seine Mitbürger um der Wahrheit willen schmähten und verfolgten, den sie hungern ließen und sogar wegen „Beleidigung" ins Gefängnis brachten; es war dieser verkannte, uneigennützigste Wagnerapostel, der die antikapitalistische Tendenz des größten Wagnerschen Werkes entdeckte und in Vorträgen lehrte, was ich in Erinnerung bringe, schon damit man mich nicht bezichtige, mich mit fremden Federn geschmückt zu haben.

AUS BOCHUM

Von Max Voigt

Bruckner-Tage. Städtischer Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg, der großzügige Organisator unseres Musiklebens, welcher uns im Verlauf des letzten Konzertwinters schon mit einer weit über Bochums Mauern bekannt gewordenen Beethovenfeier und sechs zeitgenössischen Sinfonieabenden beglückte, scheute neuerdings keine Mühen, die städtischen musikalischen Veranstaltungen unter erstmaliger Mitwirkung eines Teils der führenden Bochumer Chöre in eine Bruckner-Woche ausklingen zu lassen. Damit hat er sich um die Pflege der verschiedenartigen Schöpfungen des einsamen, nachbeethovenschen Geistes ein bleibendes Verdienst erworben. Den glänzenden Auftakt brachte eine kammermusikalische Morgenfeier. Das ♦Münchner Streichquartett (Szanto, Saupe, Haas, Disclez) führte im Verein mit ♦F. Geistfeld (Bochum) das selbst in Musikzentren sehr selten gespielte „Intermezzo", seinen nachgelassenen Streichquintettsatz und das große Quintett in F-Dur auf. Zwischen beiden tonedel und seelisch vertieft wiedergegebenen Kompositionen sprach ♦Schulz-Dornburg über das Leben und

Schaffen Bruckners, damit dem Hörer einen klaren Einblick in die Geistes- und Gefühlswelt des österreichischen Meisters gebend. Der Stuttgarter Musikgelehrte •Dr. Karl Grunsky erweiterte das gezeichnete Bild in zwei Einführungsabenden, welche dem Vortragsprogramm der Volkshochschule eingegliedert waren. Eine volkstümliche Analyse der vierten, siebenten, achten und neunten Sinfonie wurde durch geschickte Beispielauswahl am Klavier wirksam unterstützt. Besondere Freude bereitete die zusammenhängende Wiedergabe der vierten und achten Sinfonie nach Dr. Grunskys handschriftlicher Bearbeitung ihres Stoffes an zwei Klavieren. Die Aufzeichnungen, welche durch den Vortragenden und •Gerard Bunck (Dortmund) in meisterlicher Ausfeilung des thematischen Gewebes zum Klingen gebracht wurden, erregten Bewunderung wegen der feinfühlig nach dem Prinzip der Kreuzung durchgeführten Verteilung der melodischen Linien auf beide Instrumente. Die Vortragsfolge der vier Hauptkonzerte, die sämtlich in dem (wenigstens was die Orchesterbühne betrifft) dekorativ zum Kunsttempel hergerichteten Schützenhof stattfanden, leiteten zwei a cappella-Männerchöre Bruckners, die wegen ihrer harmonischen Klippen gern im Archiv belassen werden, ein. Hier hatte sich die Sängervereinigung unter ihrem Chormeister •Geyr an die Ausdeutung gewagt. „Der Abendhimmel", welcher wegen seiner schweren Modulationsstellen, ungewohnten Verhalte, Durchgänge und Disharmonien nur von absolut sicheren Chorstimmen gesungen werden kann, geriet untadelig. „Um Mitternacht" weit mehr orchestral, als für die menschliche Stimme gedacht, kam trotz höchster Anspannung nicht ohne Fehl heraus. Während der folgenden Abende bot der Lehrergesangverein (Gemischter Chor) unter •Konrad Sarrazins anfeuernder Leitung mit Empfindung, lebendig durchfühltem Ausdruck und edelster Stimmabwägung weitere zwei a cappella-Schöpfungen („Pange lingua" und „Vexilla regis"). Die reine Intonation der auf Bach und Wagner fußenden Kompositionen wollte namentlich in der letzten Verszeile des „Vexilla regis" außergewöhnlich viel besagen. Als Fehlgriff erwies sich indessen trotz großen Fleißes die Wiedergabe des „Ecce sacerdos magnus". Daß •Emil Peeters die Orgelstimmen in Ermangelung der Instrumentenkönigin für Bläserbesetzung umschreiben mußte, diente dem Geist der Schöpfung nicht, denn die Begleitung war zu hart und die maßlosen Sopran-Intervallsprünge taten ein übriges, den Eindruck des ernsten Satzes zu verflachen. Der Musikverein brachte unter Musikdirektor •Arno Schützes strebsamer Führung die F-Moll-Messe zu Gehör, deren tiefempfundene Musik in solcher Ausführung ihren Eindruck nicht verfehlte. Das Kyrie, Benedictus und Agnus Dei waren von einer Schönheit und Innigkeit des Ausdrucks zugleich, während die polyphonen Sätze in den anderen Teilen durch die gesteigerte Dramatik alle Hörer in ihren Bann zogen. Das Soloquartett •Henny Wolf, •W. Wolter-Pieper, •H. Kühlborn und •E. Schmidt-Carlem) befriedigte, wenn es auch nicht stimmlich gleichwertig war. •Henny Wolfs strahlender Sopran siegte. Das auf 90 Mann verstärkte städtische Orchester errang sich höchstes Lob mit der Darbietung der vierten, siebenten und achten Sinfonie. Während der Wiedergabe dieser dankbar melodischen, meisterlich kontrapunktisch gesetzten, von Metallbläsersonnenklarheit übergossenen Werke verband Rudolf Schulz-Dornburg und seinen tatenfrohen Instrumentalkörper neben straffster Disziplin jenes starke seelische Mitschwingen, das die Tonwelt in glücklicher Stunde des Nachschaffens gebären soll.

Während des fünften Konzerts, das der Bruckner-Feier einen würdigen Abschluß gab, lauschten wohl 3000 Hörer in Andacht den Klängen der gewaltigen neunten Sinfonie und des Te Deums. Das monumentale sinfonische Werk, welches im Eingang bald feierlich-düster schwermütige Stimmungen auslöst, bald durch kirchliche Weisen das Dämonische der Furcht zu bannen sucht, im unheimlich spukhaften Scherzo mit jagenden Figuren und klopfenden Paukenrhythmen gefangen hält und während des Adagios dem sehnsuchtsvollen Charakter der Tristanmusik nahekommt, fand in dem ausdeutenden Orchester ein willfähriges Instrument, das alle Absichten des Tondichters edel herausstellte. Da Kapellmeister Schulz-Dornburg mit größter Konzentration und Beherrschung des Stoffes den Dirigentenstab führte, gerieten die Höhepunkte machtvoll und namentlich das heikle schnelle Scherzotrio virtuos. Den wundersam harmonisierten Bläserstellen aber war ausdrucksvoller Atem eigen. Das im zweiten Teil gesungene Te Deum wurde von einem aus Mitgliedern der Bochumer Kirchenchöre und des Brenscheder Männergesangvereins „Liederfreund" zusammengestellten, etwa 500 Köpfe zählenden Vokalkörper geboten. Es erstand beschwingt im Tempo, dynamisch kühn gesteigert, aber auch sorgfältig auf zartere Momente abgestimmt. Schulz-Dornburgs zähem Übungseifer und seiner suggestiv wirkenden Führerschaft war eine einheitliche Leistung zu danken. Bei der bis zum dreigestrichenen C vorgesehenen Sopranstimmlage wird in der Wiedergabe des Werkes meist ein gewisses Hemmnis zutage treten. Das darf indessen kein Grund sein, hart zu richten. Als die gewaltigen Schlußharmonien des Te Deums verrauscht waren, gab es Bravorufe, Blumenspenden und Beifall die Fülle. Diese Ehrenbezeigungen galten in erster Linie Schulz-Dornburg, der bescheiden genug war, den Dank auch auf das treffliche Soloquartett (Henny Wolf, Käthe Schellhase-Thomas, Karl Schröder und Eugen Schmidt-Carlen), das ideale Orchester und den Massenchor zu übertragen.

Die Ausführenden wurden von den zahlreich zusammengeströmten dankbaren Zuhörern (unter denen man eine ganze Anzahl auswärtiger Dirigenten und Musikkunstverständige erblickte) enthusiastisch gefeiert.

AUS WIEN

Von Dr. jur. phil. H. R. Fleischmann

Fast endlos zieht sich in dieser Spielzeit die Kette der musikalischen Geschehnisse, und während man sonst in Wien schon zu Ostern mit dem Ausklingen der Musiksaison rechnen konnte, wird jetzt mit unverminderter Kraft bis in den Hochsommer hinein musiziert.

Von auswärtigen Dirigenten stellte sich dem Wiener Publikum an der Spitze des Sinfonieorchesters erstmalig der Däne •Holger Prehn vor, in welchem man einen Musiker von Geschmack und Kultur, wenngleich nicht von überschäumender Begabung, kennen lernte. In seinem von der „Holländer Ouvertüre" und Tschaikowskys Sinfonie „Pathétique" umrahmten Programme befanden sich auch zwei nicht sonderlich hervorstechende Neuheiten: eine sinfonische Dichtung „Hammershus" eigener Komposition, prächtig instrumentiert, aber nicht gerade reich an selbständigen Gedanken, Rich. Strauß' meisterliche Tondichtungen als unerreichtes Ideal vor Augen, von jenem rührenden Zauber, der diesmal eine alte Burgruine auf der Insel Bornholm in der Ostsee umgibt, und ein andermal, einige Breitegrade nördlicher, wallende Schleier über sagenhaftes Geschehen breitet.

Wenig erfreulich war das unnötige Debut von •Dr. Fritz Schulhof, dem wir dringend abraten, seine bisherige Lebensbahn als Nervenarzt zu verlassen, um sich dem Dirigententum zuzuwenden. Hingegen hat •Dr. Hans Pleß mit Bruckners „Achter", welche die Serie seiner diesjährigen, rasch zu Ansehen gelangten Sinfoniekonzerte abschloß, neuerlich, trotz einer merk-

lichen Indisposition, Beweise seiner tief in den Geist des interpretierten Werkes eindringenden Musikalität und eines angeborenen, durch ernsthafte Studien zur Vollreife entwickelten Führertalentes gegeben. Hoffentlich bringt uns Pleß im nächsten Jahre nebst bekannten Meisterwerken der Musikliteratur einige Novitäten und ermöglicht es uns dadurch, die Selbständigkeit seiner Auffassung auch in dieser Beziehung anzuerkennen.

Als Pianistin von virtuosem Einschlag erwies sich •Marcelle Cheridjian-Charrey vom Genfer Konservatorium. Die ausgezeichnete Künstlerin ist in Wien nicht unbekannt, da sie hier einige Jahre bei Theodore Leschetitzky studierte und schon vor dem Kriege Gelegenheit hatte, sich unserem Publikum vorzustellen. Frau Cheridjian, deren technisches Rüstzeug als vollendet zu bezeichnen ist, besitzt einen sorgfältig ausgebildeten künstlerischen Instinkt, der sich insbesondere in ihren interessanten Programmen äußert. Wie ihr Spiel rein persönlich ist, so meidet sie auch in der Auswahl ihrer Werke jede Schablone. Diese löbliche Eigenschaft bewies sie schon an ihrem gemeinsam mit dem famosen Geiger •Robert Pollak veranstalteten Kammermusikabende, der durch die von mir bereits besprochene Sonate des Florentiner Komponisten Ildebrando Pizzetti sowie jene von César Franck unser Interesse weckte. Über •Telemaque Lambrino zu schreiben, der hier nach langer Abwesenheit wieder einmal zwei Klavierabende gab, hieße, Leistungen zu nennen, deren Gediegenheit schon längst anerkannt und gewürdigt ist. Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt sowie entzückende, den echten Klavierpoeten verratende Klavierstücke von Walter Niemann („Singende Fontäne" und „Alt-Griechische Tempelreigen") gelangten durch ihn zu stark wirkungsvoller Wiedergabe. Die Wiener Pianistin •Albertine Steudner-Welsing stellte ihre durch Korrektheit ausgezeichnete, aber etwas trockene Art in den Dienst der Kammermusik. Beethovens B-Dur-Trio op. 97, bei welchem sie der vortreffliche •Prof. Feist und der Cellist •Winkler unterstützten, hätten wir uns um einige Abstufungen wärmer und beschwingter gedacht. Eine Uraufführung aus dem Manuskripte bedeutete die Suite für Violoncello und Klavier, op. 38, von M a x S p r i n g e r, zu deren Wiedergabe sich Frau •Steudner-Welsing mit •Prof. Friedrich Buxbaum verbunden hatte. Schade, daß auch hier mangelndes Temperament und oberflächliche Vorbereitung der Ausführung dieses prächtige, den Spielern dankbare Aufgaben setzende Komposition zu keiner restlosen Wirkung kommen ließen.

Die Geige fand einen aufgehenden, neuen Stern in der italienischen Violinvirtuosin •Gemma del Valle, die ihre Ausbildung bei Thomson in Brüssel genossen hat. Ein kraftvoller, kerniger, wenn auch etwas herber Ton, eine ausgesprochene Vorliebe für die altitalienischen Meister wie Corelli und Pugnani, ein ruhiger, abgeklärter und in sich gekehrter Vortrag sind die wesentlichen Eigenschaften, die ihr sicheres Spiel auszeichnen. Mit vieler Freude wurde das Wiederauftreten des früher erwähnten Cellisten •Prof. Friedrich Buxbaum begrüßt, dessen kürzlicher Austritt aus dem Rosé-Quartett, dem er viele Jahre als Zierde angehört hatte, vielfach auffällig berührte. Buxbaum spielte mit reifer Künstlerschaft, die sich ihre Lorbeeren schon längst gesichert hatte, die Cellokonzerte von Dvořák und Felix Weingartner, und ihm zu Ehren hatte Felix Weingartner auch den Dirigentenstab des begleitenden Orchesters übernommen. Buxbaum, der im Vorjahre das Weingartner-Konzert hier aus der Taufe gehoben hatte, erspielte sich auch diesmal wieder mit demselben einen durchschlagenden Erfolg, der in gleicher Weise ihm wie dem Komponisten galt. In einer Cello-Suite von Reger erwies sich schließlich Buxbaum als virtuoser Meister eines vielgriffigen, polyphonen Spieles und ließ das schwierige Werk wie ein kühnes Bauwerk voll imponierenden Eindruckes vor uns erstehen.

Ein Instrument, das solistisch mit Unrecht so selten im Konzertsaale erklingt, ist die H a r f e. In Frl. •Steffi Goldner besitzt Wien eine vorzügliche Harfenistin, und ein Harfenabend, den sie kürzlich veranstaltete, brachte eine erfrischende Abwechslung in das Einerlei des alltäglichen Konzertlebens. Wie entzückend gelangten durch die einer grundmusikalischen Familie angehörende Künstlerin „Les Folies Françaises" mit ihren acht Couplets und „Le Petit Rien" von F. Couperin zum Vortrage! Ein Quintett für Harfe und Streichquartett von E. T. A. Hoffmann (erste Aufführung), eine Konzertetude Ges-Dur von Kamillo Horn, eine Fantasie von Robert Fuchs zeigten die überraschenden und herrlichen Verwendungsmöglichkeiten der Harfe. Steffi Goldner machte uns ferner mit einem neuen Werke von M a u r i c e R a v e l: Introduction et Allegro für Harfe mit Begleitung von Streichquartett, Flöte und Klarinette bekannt. Es ist eine wie mit Silberfäden gesponnene, aus Zartheit und Grazie zusammengesetzte, in duftigen Akkorden zitternde und vom Schmelz der Kantilene durchzogene Filigranarbeit, die uns der Führer der französischen Moderne hier aufgibt. Ist nicht auch die O r g e l, mit einigen wenigen Ausnahmen, aus den Konzertsälen heute so gut wie fortgebannt? •Louis Dité, ein junger Wiener Orgelvirtuose nebenbei gesagt, auch ein tüchtiger Komponist, bewies uns, wie unsinnig die Vernachlässigung gerade dieses königlichen Instrumentes ist. In seinem Programme fehlten die beiden Großmeister Bach und Reger, ebensowenig wie Liszt, Bossi und der Wiener Komponist J. V. v. Wöß. Dité beherrscht die Register seines Instrumentes mit einer spielenden Gewandtheit und Vielseitigkeit.

Auf dem Gebiete des Gesanges müssen wir um etliche Monate zurückgreifen, um einige durch die Überfülle des Stoffes bedingte Versäumnisse an dieser Stelle einigermaßen nachzuholen. Im allgemeinen muß gesagt werden, daß gerade unsere singenden Künstler von den reichlichen Gelegenheiten, ihre Programme durch stärkere Berücksichtigung der zeitgenössischen Produktion auszugestalten, am wenigsten Gebrauch machen. Von den nach Hunderten zählenden Liederabenden, namentlich von Frauen veranstaltet, verbleibt, im Grunde genommen, kaum ein halbes Dutzend, das auf eingehende Beachtung Anspruch erheben könnte. Eine glückliche Idee war es etwa, wenn die stimmbegabte •Elisabeth Kallos mit fesselndem Vortrage, ein wenn auch lückenhaftes Bild des heiteren Liedes von Bach bis zur Gegenwart gab. Denn erst in diesem Zusammenhange blitzen manche schimmernde Liederperlen unserer klassischen und modernen Meister, an deren Schönheiten wir leider so oft achtlos vorbeigehen, wie etwa Mozarts „Ariette" und „Warnung", Schumanns „Er ist's" oder wiederum Pfitzners „Gretel" und Mahlers „Wer hat dies Liedlein erdacht". Einen prächtigen Alt, veredelt durch subtilsten Ausdruck, lernte man in •Prof. Else Brömse-Schünemann kennen, die dem Lehrkörper der Deutschen Akademie für Musik in Prag angehört. Die Künstlerin, welche Schubert, Schumann und Hugo Wolf sang, war eine der erfreulichsten Erscheinungen unter den Vertreterinnen ihres Faches. Mit •Helene Oberländer-Wechsler ist ein ehemaliges verdientes Mitglied der Wiener Volksoper, das sich von der Öffentlichkeit vor einigen Jahren plötzlich ins Familienleben zurükgezogen hatte, im Konzertsaale, von den ehemaligen Verehrern stürmisch begrüßt, wieder erschienen. Ihre tragfähige Stimme, die während der langen Ruhepause an Schlagkraft und Passion womöglich noch gewonnen hat, glänzte besonders in Brahms' Sapphischer Ode und „Weylas Gesang" von Hugo

Wolf. Einen interessanten Abend bescherte auch die bisher hier unbekannte •Ellen Maud Martin, die englische Lyrik von Frank Bridge, Roger Quilter, Sidney Homer, Coleridge-Taylor und Malcolin Larvson sowie Lieder von Rich. Strauß, Sibelius und Rubinstein mit innigem Vortrage und treffender Charakteristik zum Besten gab, während ein belgischer Bariton, •Corneille de Kuyper, nur teilweise die auf seine Stimme gesetzten Erwartungen erfüllte, hingegen sich mit der Erstaufführung von altdeutschen Minneliedern, alten Meistern nachgedichtet von Wolfgang Madjera und komponiert von Carl Lafite, Verdienste erwarb. Lafite, der bereits auf ein reiches Schaffen zurückblicken kann, hat mit diesen köstlichen und schlichten Liebesweisen, die sich von der heute so beliebten brünstigen Erotik wohltuend abheben, neue Beweise seiner künstlerischen Regsamkeit gegeben. Zu starken Hoffnungen berechtigt •Ernst Reiter, Absolvent der Wiener Musikakademie, der kürzlich einen Liederabend mit Schubert, Schumann, Mahler und Rich. Strauß veranstaltete. Wer einen derart beseelten Vortrag besitzt und über eine solche, in allen Lagen ausgeglichene, sammetweiche Stimme verfügt, hat allen Anspruch auf reiche Anerkennung, die ihm denn auch in weitestem Maße zuteil wurde. Schließlich der Wiener Stimmkrösus •Leo Slezak, dessen Liederabend sich zu einem wahren Feste für seine unzähligen Bewunderer gestaltete.

Zum Schlusse noch einige Worte über lebende Komponisten. Ein Joseph-Labor-Abend mit mehreren neuen Werken des 79 jährigen blinden Wiener Tondichters zeugte von der ungebrochenen Schaffenskraft dieser trotz hohen Alters und schweren Gebrechens rüstig bleibenden Künstlernatur, die ganz abseits von den modernen Zeitströmungen eine herbe, ernste und in sich gekehrte Musik schreibt. Die vorgeführten Neuheiten: eine Cellosonate C-Dur, Variationen für Horn und Klavier, eine Klavierfantasie Fis-Moll und ein Bläserquintett D-Dur muten in ihrer einfachen Geschlossenheit, ihrer gedämpften Freude am Klange und keuschen, jeder Süßlichkeit oder brutalen Aufwallung abholden Melodik wie stille Denkmäler einer längst verflossenen Epoche an, die — seien wir ehrlich — eigentlich noch gar nicht so lange hinter uns liegt, als unsere Gewöhnung an den extremen Fortschritt uns vorspiegelt zu glauben. Um eine befriedigende Wiedergabe dieser das Mittelmaß technischer Schwierigkeit nicht überschreitenden Tonstücke bemühten sich der von mir schon wiederholt mit Lob bedachte, einarmige Pianist •Paul Witgenstein, der vorzügliche Cellist •Prof. Paul Grümmer, die erprobte Pianistin •Marie Baumayer und ein Bläserquartett unserer Staatsoper. Ein gewaltiger Sprung führt von dem altertümlichen Labor zu Ottorino Respighi, einem der markantesten und bekanntesten Führer der italienischen Moderne. Respighi, der als Professor der Komposition an der Musikakademie in Rom wirkt, an jenem Institute, dem auch die Meister Alfredo Casella (Pianist und Komponist), sowie Arrigo Serrato (Geiger) angehören, passierte auf einer Künstlerreise mit seiner Gattin, der feingebildeten Sängerin Elsa Olivieri Sangiacomo Respighi, unsere Stadt und begleitete selbst am Flügel zu dem Gesange seiner Gattin, die eine Auswahl seiner Lieder auf ihr Programm gesetzt hatte. Respighi, von dem in dieser Spielzeit etliche Werke in Wien gegeben wurden, überraschte in den aufgeführten Liedern, von denen man stechende Reize befürchtet hatte, durch schlanke melodische Linien und einen wohlklingenden harmonischen Unterbau, über den sich manch reizvolle Wendung wölbte.

Rundschau

OPER

ARNSTADT Das hiesige Schloßgartentheater sah in letzter Zeit wieder große Tage. Nachdem Mitte des Monats die Mitglieder des Weimarer Nationaltheaters ein Gastspiel (Lortzings „Waffenschmied") absolviert hatten und der bekannte Bassist •Xaver Mang große Triumphe feierte, trafen am 22. Juni Mitglieder der Leipziger Oper zu einem Festspielabend hier ein. Der Tag war einem Altmeister der dramatischen Komposition, Giuseppe Verdi geweiht. Das Schloßgartentheater steht nämlich seit Mitte Mai unter der Direktion des bewährten und vielseitigen Schauspielers •Ludwig Hansen, dem Gemahl der über Leipzigs Mauern weit hinaus bekannten Koloratursängerin Cläre Hansen Schultheß. Seit Jahren hat Herr Hansen am Schwarzburg-Sonderhäusischen Landestheater (Sonderhausen-Arnstadt) den Posten des ersten Regisseurs und das Fach des ersten Helden inne. Seine Leistungen, die weit über dem Durchschnitt stehen, wurden stets von Publikum und Presse gefeiert. Vor kurzem wurde denn auch in der Sondershäuser Presse davon gesprochen, Herrn Hansen an die Stelle des vor kurzem zurückgetretenen Intendanten Professor Dr. Dinger zu berufen. Seine Arbeiten am hiesigen Sommertheater zeugen von künstlerischem Streben und fachmännischem Geschmack.

Gegeben wurde am zweiten Opernabend Verdis tragische Oper „La Traviata". Die Titelheldin war Frau •Cläre Hansen-Schultheß, eine Sängerin, wie sie unsere Stadt wohl noch nie als Gast begrüßen durfte. Es gab nur ein Urteil: hier haben wir es mit einer gottbegnadeten Künstlerin zu tun. •Ernst Possony, Leipzig (Germonts Vater), erfreute durch seine biegsame Baritonstimme, während der Tenor •Hans Lißmann wahrscheinlich wegen Indisposition gewaltig im Hintergrunde stand. Die übrigen Mitwirkenden, wie der Chor wurden vom Gothaer Landestheater gestellt. Die künstlerische Leitung hatte Herr Direktor Hansen selbst übernommen und wiederum gute Arbeit geleistet. Das Theater war überfüllt, und die Beifallsbegeisterung des Publikums erreichte nie gekannte Höhen. Wie wir hören, gedenkt man die Opernabende fortzusetzen. — Auf der Veste Wachsenburg (in der Nähe Arnstadts), bekannt durch die herrliche Lage und die wertvollen Thüringer Trachtensammlungen, trafen sich Mitte Juni zum zweiten Male die Thüringer Gesangvereine zu einem Sängerwettstreit. Verschiedene Thüringer Städte (Weimar, Erfurt, Apolda, Gotha usw.) waren vertreten, so daß die stattliche Zahl von etwa 1000 Sängern auf der Burg bei Gesang und Musik vereint war. Wie anerkennenswert und beachtet diese seltene, an frühere Zeiten erinnernde Veranstaltung ist, geht wohl daraus hervor, daß selbst die Leitung des Deutschen Sängerbundes (Berlin) in einem persönlichen Handschreiben des Rechnungsrates Schlich dem Feste volles Gelingen und festes Einbürgern wünschte. Es ist auch etwas Wunderbares, beim Klange der deutschen Lieder und im Geiste deutschen Frohsinns und gewürzten Humors in den alten Rittersälen, Burghöfen und Burgkellern sich zusammenzufinden, zu sorgenlosen, not- und zeitvergessenden, beglückenden Stunden. Da sich der zweite Sängerkrieg, dessen Ausführung dem Arnstädter Männerchor (Leiter •Max Zentgraf) übertragen war, in jeder Hinsicht aufs neue bewährte, wird die wirklich kerndeutsche Veranstaltung zu einer dauernden Einrichtung werden.

BOCHUM Eine neue Musik zum „Kaufmann von Venedig". Während der unter Dr. S. Schmitts meisterlicher Regie im Bochumer Stadttheater mit neuen, von J. Schröder (Hamburg) für die Drehbühne entworfenen Bildern herausgebrachten

Erstaufführung des „Kaufmanns von Venedig" wurde auch •Emil Peeters' Musik zu dem Werk erfolgversprechend aus der Taufe gehoben. Der junge Bochumer Theaterkapellmeister erinnerte sich bei der Stoffwahl der fahrenden Dorfmusikanten in früheren Jahrzehnten und schrieb deswegen seine ständige Zwischenaktsmusik, den Hauptsatz, für solistisch wirkende Holz- und Blechbläser. Als modern empfindender Kopf begnügte er sich natürlich nicht mit dem einfachen harmonischen Bau, sondern fugierte das kurze, lustige Thema und würzte es mit allerlei kontrapunktischen Späßen, wodurch den Ausführenden keine leichten Aufgaben gestellt wurden. Die fortlaufende Wiederholung desselben Satzes mußte aber auf die Dauer trotz variabler Behandlung von Dynamik und Tempo ermüden. Humorvolle Untermalung erhielten weiter die Freierszenen, während die Wahl des Venetianers und der liebliche Ausklang des Stückes mit feinen Lyrismen getränkt wurden. Hier dominierten Streicherkantilenen oder wogende Akkorde in gesunder Mischung mit moderner Tonschichtung. Das spezifisch Italienische betonte der Harfenklang. Ohne Frage begünstigte die Musik den Eindruck des sorglos Heiteren im Spiel, dem Dr. Schmitt vor dem Ernst der Shylockhandlung den Vorzug gab. M. V.

DARMSTADT Man kann nicht gerade behaupten, daß die Oper in der abgelaufenen Spielzeit sich besonders hervorgetan. Die einzelnen Abende brachten zwar nicht selten respektable Leistungen, aber das künstlerische Gesamtniveau wurde dadurch nicht gehoben. Bot doch der Spielplan ein Bild langatmiger Öde und Einförmigkeit, aus dem nur hin und wieder einmal lichtere Stellen hervorsprangen, die alsbald wieder in der allgemeinen Monotonie untertauchten und verschwanden. Der Grund zu diesem Rückgang lag, wie bereits angedeutet (siehe Heft 24 vorigen Jahrgangs), in der übermäßigen Betonung des Schauspiels, das mit dem breiten Raum, den es unter dem neuen Intendanten, •Gustav Hartung, einnahm, für die Oper keinen Platz und keine Ausdehnungsmöglichkeit ließ. Hatte man zu Anfang der Spielzeit mit großem Aufwand von Anpreisung und hochfliegenden Plänen die Theaterbesucher zu locken gesucht, so sahen sich die Abonnenten und Opernfreunde von Monat zu Monat immer deutlicher einem leeren Bluff gegenüber; denn was von all den Ankündigungen übrig blieb, war in seiner fadenscheinigen Dürftigkeit weniger noch als ein trauriger, schwacher Rest. Sieht man von der „Frau ohne Schatten" als einzigem künstlerischen Neugewinn ab, so ist das, was man an sonstigen Neuheiten anfangs vorgab, mit d'Alberts gehaltlosem und seichtem Scirocco (siehe Sonderbericht) und Blechs geistesarmer „Strohwitwe" erschöpft. Den Eindruck, den diese beiden Werke hinterließen, ist für die Zukunft der Opernentwicklung nicht ermutigend.

Zur Beethovenfeier gab man außer „Fidelio" Beethovens Musik zu Goethes Egmont, die durch die endlose Auseinanderzerrung des Schauspiels überhaupt nicht zur Geltung kam. Einen wirklichen Genuß dagegen bot die zweimalige Aufführung des „Tristan", begünstigt durch den Umstand, daß wir in Frau •Johanna Hesse eine vorzügliche, hochstehende Vertreterin der Isolde besitzen; war es doch gerade ihr Auftreten in dieser Partie, das nach starkem Erfolg zu einem glänzenden Engagementabschluß mit der Dresdner Bühne führte, so daß die geschätzte und vielversprechende Künstlerin von übernächster Saison ab uns wieder verloren geht. — Von älteren Werken griff man zur Neueinstudierung auf: Mozarts „Entführung" und „Cosi fan tutte" (ohne sich auf dem Spielplan halten zu können), Verdis „Maskenball" und „Aïda", während „Hänsel und Gretel" und der „Freischütz" einer stillosen und erfindungsschwachen Regie erlagen.

Noch bedarf es der Erwähnung eines Vorfalls, der ein trauriges Licht auf die hiesigen Theaterverhältnisse (namentlich im Vergleich zu früheren Jahren) wirft, worin zugleich ein weiterer Grund zu dem Rückgang des Opernrepertoires zu suchen ist. Generalmusikdirektor •Balling, ein Künstler, dessen Namen alle mit Verehrung nennen, mußte sich von seiten einer kleinen umstürzlerischen Literatenpartei, — deren Gesinnungskreis auch der neue Intendant angehört — einer fortdauernden Zurücksetzung und intrigenhaften Gehässigkeit ausgesetzt sehen, deren Unhaltbarkeit immer deutlicher zutage trat, zumal als es offenkundig wurde, daß man auf einen Sturz Ballings hinarbeite. Dies verursachte einen schweren Theaterkonflikt, der, da nicht allein künstlerische Momente, sondern auch persönliche, ja politische in Frage kamen, auch außerhalb des Theaters in der gesamten Bevölkerung weite Wellen schlug, die mit Ausnahme einer verschwindenden Minderzahl lebhafte Partei für Balling ergriff. Mehrfache erregte und stürmische Sympathiekundgebungen von außergewöhnlichen Dimensionen, in denen sich unverhohlen die vox populi zu erkennen gab, ließen Regierung und Intendant über die wahre Stimmung nicht im Zweifel, und es war schließlich nicht zuletzt die oberste Staatsbehörde selbst, die, um weitere ernstlich zu befürchtende Beunruhigungen zu verhüten, alle Anstrengungen machte, einen Ausgleich herbeizuführen, um einen Weggang Ballings (als Folge des gegen ihn eröffneten Kesseltreibens) zu verhindern. „Balling bleibt!" das war jenes Telegramm, das die ungeheure Spannung, die wie ein drohendes, schweres Unwetter über den Gemütern lag, endlich in zwölfter Stunde löste. Und wenn es auch keineswegs scheint, als ob das letzte Wort in dieser Sache gesprochen, so heißt es doch zunächst: Ruhig abwarten! Jos. M. H. Lossen

ESSEN Nach Düsseldorf hat jetzt die intendanzlose, von Hanns Donadt interemistisch bestens geleitete Essener Bühne als erste im rheinisch-westfälischen Industriegebiet gar noch vor Spielzeitschluß die Wiedergabe der schweren Schrekeroper „Der Schatzgräber" gewagt. Die durchaus gelungene Aufführung, an der der Komponist ohne Frage große Freude gehabt hätte, basierte auf ernsthaftestem Fleiß und monatelanger Hingabe; denn der musikalische Stoff macht es den Darbietenden, insbesondere den Gesangssolisten, wegen seiner reichen Chromatik nicht leicht, Herr der Partie zu werden. Das Zeugnis, vollkommen über dem Werke gestanden zu haben, will hier in der Tat sehr viel bedeuten. Kapellmeister Drost, der aus dem blendend mitgehenden Orchester durch feine Klangdifferenzierung und Verständnis für bildhafte Zeichnung der Mystik all die tausend Farben der komplizierten Partitur nach der dramatisch effektvollen und seelisch verinnerlichten Seite charakteristisch herausholte, sicherte der Ausdeutung auch auf dem Wege der richtigen dynamischen Einstellung zwischen Singstimmen und Orchester hochgradige Durchsichtigkeit. Der ständige Rhythmenwechsel war nicht im geringsten Hindernis für die straffe Durchführung der Aufgabe. Den Kenner moderner Musik mußte der in solch kostbarer Schale gereichte Zaubertrank Schrekerscher herbkühner Polyphonie und schwüler Lyrik bannen. Darstellerisch standen einheimische Künstler mit hochanerkennenswerten Leistungen im vorderen Treffen: Ottilie Schott (Els), Walter Favre (Elis), Paul Verheyen (Narr) und Hans Spieß (Vogt). Unter den von Carl Wild entworfenen Bühnenbildern interessierten vornehmlich der Richtplatz und der von plastischen goldenen Gotikbogen gesäumte Festsaal. Die Erschienenen huldigten all den Genannten und R. Düsing, dem zielbewußten Spielleiter, stürmisch.

Max Voigt

KONZERT

DARMSTADT In Fortführung meines letzten Berichtes (Heft 23 v. J.) wäre zunächst vorauszuschicken, daß die in den Vorjahren so hochgegangenen Wogen der Solistenflut unverkennbar zurückgewichen sind, veranlaßt durch die aussichtslose Unrentabilität, die sich hier als Regel ergab. Im Mittelpunkt des musikalischen Winters stand Generalmusikdirektor •Mich. Balling mit seiner tapferen Orchesterschar, nicht allein, deshalb, weil die gegen ihn gesponnenen Intrigen (siehe Opernbericht) ihn in den Brennpunkt des öffentlichen und breitesten Interesses hineinzogen, sondern stärker als ein Jahr zuvor, trugen die Orchesterkonzerte den Stempel ausgeprägter Künstlerschaft.

Das zweite Sinfoniekonzert galt drei Kompositionen, deren Eigenarten sich deutlich voneinander abhoben. H. H. Wetzlers Ouvertüre „Wie es Euch gefällt" erwies sich als flüssige, wohlklingende und gefällige Musik, ohne indes gerade originell und tiefgreifend zu erscheinen. Bei Rezniceks „Peter Schlehmil" haben wir zwar das große Wollen, aber es verfängt sich in der Reflexion und dem Allzubewußten. Zwischen dem Kolossalaufwand des Orchesterapparates und dem tatsächlichen Inhalt besteht ein unüberbrückbarer Zwiespalt, der die Verständlichkeit der Ideenverbindung nicht begünstigt. Man staunt wohl über alle möglichen Instrumentaleffekte, sieht auch die ernste Absicht, trotzdem wird man nicht warm und bleibt innerlich unberührt. Das dritte Werk dagegen, Jos. Haas' Variationen über ein altdeutsches Volkslied, zeigen Gehalt und Gestalt von ebenso feinsinniger Art wie maßvoller Zurückhaltung in der Wahl der Mittel. Hier gibt es keine Effekte, keine leeren Schönheitsphrasen, sondern alles entquillt dem tief und doch heiter veranlagten Gemüte einer reich begabten Künstlernatur. Unglücklicherweise hatte man in der Reihenfolge Haas hinter Reznicek gestellt, wodurch die Filigran-Polyphonie der Variationen von der lauten Kraft der sinfonischen Dichtung schier erdrückt und um ihre Wirkung gebracht wurde. Im dritten Konzert sah man den Namen eines Ultramodernen; nicht wenige mögen gestaunt haben, daß diese vertrackten Kakaphonien gar nicht einmal so ungenießbar und mißtönend klangen. So gab Schönbergs „Verklärte Nacht"[1]) (für Streichinstrumente) mehr als man sich versprochen hatte. Zu den tiefsten Erlebnissen gehört unstreitig Bruckners monumentale achte Sinfonie, der man mit seltener Spannung andächtig lauschte und deren Wiederholung die gleiche Ergriffenheit hervorrief. Dem fünften Konzert mit Bach, Beethoven, Brahms und •Fr. Kwast-Hodapp als Solistin folgten im sechsten: Sibelius, „Finlandia", Strawinskys musikalische Groteske „Feuerwerk" und, als starke Talentprobe, ein Violinkonzert (•G. Havemann) mit Orchester von Wladigeroff. Im Schlußkonzert gelangte die hier bereits bekannte Pariser Bearbeitung des Tannhäuservorspiels, Strauß' „Don Quixote" und Berlioz' „Harald in Italien" zur Wiedergabe. — Die Aufführung der fünften und neunten Sinfonie Beethovens, der „Misa solemnis" vereinigte sich mit „Fidelio", „Egmont", zwei Kammermusikabenden und dem Vortrag sämtlicher Streichquartette des Meisters zu einer würdigen Beethovenfeier. — Der Uraufführung des „Scirocco" ging eine Matinee voraus, in der •d'Albert Beethovens Es-Dur-Konzert und einige Solostücke mit brillierender Virtuosität, doch ohne Seele spielte.

Auch die Konzerte des Pfälzischen Landessinfonie-Orchesters bewegten sich auf achtunggebietender Höhe, darunter: Bruckners dritte, Bischoffs zweite und Mahlers vierte Sinfonie, Strauß' Eulenspiegeleien, Pfitzners Vorspiel zu „Christelflein" sowie Liszts A-Dur-Konzert, das •Jos. Pembaur mit unvergleichlicher Bravour interpretierte. — Die Kammermusikveranstaltungen nahmen einen ausgedehnten Raum ein. Wir müssen uns hier mit einer Auslese begnügen. Im Richard-Wagner-Verein hörten wir ein formschönes Trio des Schweizers V. Andreae (•Stuttgarter Kammertrio). Das •Adolf Busch-Quartett interessierte durch Schubert, Reger und ein selten gespieltes Cherubinisches Streichquartett, während das •Mehmel-Quartett u. a. Werke von Suk und Reger zum Vortrag brachte.

Die Tätigkeit des Musikvereins begnügte sich mit dem sattsam bekannten Programm stetig wiederkehrender Werke. Diesmal war es Händels „Messias", Bachs „Matthäuspassion", Brahms' „Deutsches Requiem" und Beethovens „Missa solemnis". Wann wird dieser einförmige Kreislauf einmal durchbrochen werden? Immerhin hat sich das rein Musikalische seit der kurzen Übernahme des Vereins durch Balling sichtlich zum Besseren gewendet, und es wäre zu wünschen, daß Balling auch in der Wahl der Programme freie Hand bekäme. Weit günstiger schnitt in dieser Hinsicht der Mozart-Verein ab, der in seinen beiden Konzerten (Männerchöre aus alter und neuerer Zeit) mit einem persönlichen Programm hervortrat. — Von Solistenkonzerten, die ebenso gering an Zahl als unergiebig hinsichtlich ihrer Qualität, wären zu erwähnen: die Sängerinnen •Else Schmitz-Gohr und •Paula Werner-Jensen (Lieder von Arnold Mendelsohn), der einheimische, sympathische Tenor •Alexis af Enehjelm (sämtlich im Richard-Wagner-Verein); ferner an selbständigen Abenden: •Bruno Stumpf (Violine), •Elly Ney (Beethoven-Abend), •Else Kraus (Tänze für Klavier) und •Ludovica von Issendorf (Sopran), ohne den bei ihrem ersten Konzert gewonnenen Eindruck zum Vorteil zu verändern, wie auch ihr Begleiter, •Julius Schröder, in zwei von ihm geleiteten Orchesterkonzerten in keiner Weise von einer außergewöhnlichen Begabung zu überzeugen vermochte.

Seit einem halben Jahr besitzt Darmstadt auch eine •Madrigalvereinigung (•Dr. Noack). Es hat den Anschein, als ob diese Madrigalgesellschaften nachgerade sich zur Mode auswüchsen. Und doch, nichts wäre unangebrachter als die Verquickung von Madrigalkunst und Mode, denn diese Gattung bedarf der ernstesten Studien und Übungen, und wenn wir an der hiesigen Gründung etwas auszusetzen haben, so ist es der Umstand, daß sie sich viel zu früh an die Öffentlichkeit gewagt, woraus alle Mängel, die ihr noch anhaften, sich von selbst erklären. Der Eifer ist löblich, aber er kann durch verfrühtes Hervortreten gefährdet werden. Daß man übrigens einen Chor, wie den aus den „Meistersingern" („Wachet auf!"), der so ausgesprochen auf Massenwirkung eingestellt ist, von einem dünnstimmigen Ensemble ausführen läßt, halten wir nicht für eine glückliche Eingebung. Der Leiter des Vereins, Dr. Noack, der neben seinen Vorträgen an der Hochschule sich als Dirigent, Sänger, Komponist, Lehrer, Kritiker und Wissenschaftler vielseitigst betätigt, gab im Musikverein dankenswerte Matineen über Hugo Wolf und Rob. Schumann, desgleichen Einführungen in die Geschichte der Violinsonate und des deutschen Volksliedes, deren Fortsetzung zu begrüßen wäre. Jos. M. H. Lossen

BAD KÖSEN Das neuliche Konzert des kleineren Chors des Naumburger Konzertvereins im Kurgarten zu Bad Kösen unter Leitung des Königlichen Musikdirektors •Lichey war bei vollem Saal nach Plan und Ausführung ein ganz reizendes musikalisches Ereignis. Der Gedanke, die alten verklungenen Weisen der Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert in neuzeitlicher Form auch hier wieder zu Gehör zu bringen, ist freudigst zu begrüßen, zumal, was wir hier ver-

---

[1]) Dieses frühere Werk Schönbergs hat mit dem heutigen Schönberg so gut wie nichts zu tun. (Anmerkung der Schriftleitung.)

nahmen, den Madrigalvorträgen, wie sie die letzten Jahre vor dem Kriege in Berlin von einer erlesenen Schar geboten wurden und allgemeine Anerkennung, auch von Carl Krebs, dem geschätzten Hochschulprofessor und Musikreferenten, fanden, absolut gleichwertig war. Tonangabe, Stimmeneinsatz, Stimmführung, rhythmische und dynamische Gestaltung und Schattierung bewiesen Fleiß, Sorgfalt, liebevolles Eingehen und Verstehen in der Vorbereitung bei allen Mitgliedern, die ihrem temperamentvollen Führer offenbar begeistert folgten und ihres Erfolges sicher waren. Der Beifall steigerte sich bis zum Schluß nach jeder Nummer, die man alle gern noch mal gehört hätte, was aber nur dem entzückenden Liede „Der Kuckuck auf dem Zaune saß" von Laurentius Lemblin aus dem 16. Jahrhundert zuteil wurde. Man glaubte den Kuckuck so vom Geyersberge oder von Kukulan her aus der Ferne zu hören! -- Die Sopranlieder von Robert Franz, Albin Weinhand und Lichey selbst wurden von Frau •Lorenz in Naumburg, einer Schülerin des letzteren, vorgetragen, die über eine weiche, warme Stimme verfügt, anscheinend aber leider etwas ängstlich war! Indessen erntete auch sie reichsten Beifall und gab liebenswürdigerweise Regers „Waldeinsamkeit" und „Wenn die Linde blüht" zu! Die Begleitung durch Herrn Lichey war geschmackvoll, anschmiegend und stilgerecht, sein Liedchen aber: „Die Mutter sang ein kleines Lied", musikalisch tief empfunden, gefiel uns ausnehmend! v. E.

NORDHAUSEN Naturgemäß stand auch hier die erste Hälfte des vergangenen Musikwinters durchaus im Zeichen Beethovens, dessen 150. Geburtstag man in Anbetracht der einer Mittelstadt zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel würdig zu begehen verstand. So eröffnete das Städtische Orchester unter •Hans Mann die Reihe seiner Sinfoniekonzerte mit einem Beethoven-Abend, der neben der zweiten Leonorenouvertüre die fünfte Sinfonie in glänzender Aufführung brachte. Als Solist wirkte •Prof. Bertrand Roth (Dresden) mit, der das fünfte Klavierkonzert und die Sonate op. 27 Nr. 2 in tiefschürfender, durchgeistigter und abgeklärter Auffassung spielte. Der Konzertverein hatte zum 17. Dezember das Würzburger •Schörg-Quartett geladen; in hoher künstlerischer Vollendung boten die Gäste die Streichquartette op. 18 Nr. 4, op. 59, Nr. 1 und op. 131, und gestalteten so den Abend zu einer wahrhaft festlichen Geburtstagsfeier. Auch der Bildungsverein veranstaltete für seine Mitglieder einen besonderen Beethoven-Abend, an dem das Städtische Orchester unter •Hans Maier außer den Ouvertüren zu „Coriolan" und „Egmont" die „Pastoralsinfonie" in meisterlicher Ausführung erklingen ließ. Im Frühschen Gesangverein hatte Musikdirektor Lindenhan in hingebender, liebevoller Arbeit die „Missa solemnis einstudiert und brachte das gewaltige Werk zu einer achtbaren Aufführung. In der ersten künstlerischen Morgenfeier des Stadttheaters ehrte •Konrad Ansorge mit der großzügigen Wiedergabe der Sonaten op. 53 und 111 das Andenken des Meisters. Den Abschluß der Beethoven-Feier bildete die in einem späteren Konzert des Städtischen Orchesters gespielte „Eroica".

Aber auch sonst bot das Musikleben Anregungen in reicher Fülle. Das Städtische Orchester veranstaltete außer den oben erwähnten noch sechs weitere Sinfoniekonzerte, in denen eine Fülle wertvoller Orchesterwerke den hiesigen Musikfreunden erschlossen wurde: Haydn, Militär- und Oxford-Sinfonie, Mozart Es-Dur-Sinfonie Nr. 39 und Idomeneosuite (bearbeitet von Busoni), Mendelssohn, Hebriden, Wagner, Faust- und Tannhäuserouvertüre, Siegfried-Idyll, Liszt, Prometheus, Brahms, zweite Sinfonie, Dvořák, fünfte Sinfonie, Niemann, Rheinische Nachtmusik, dazu ein Konzert, das ganz den alten Meistern gewidmet war, und ganz entzückende kleine Orchestersätze von Gluck, Gretry und Rameau brachte; hier wirkte als Solist auf der Viola d'amore Herr •Hugo Roye (Merseburg) mit, der Werke von Martini, Milandre und Rameau beisteuerte. Von den übrigen Solisten dieser Konzerte sei zuerst •Hans Maier erwähnt, der mit Mozarts sechstem Violinkonzert und der Chaconne von Bach viel wohlverdienten Beifall erntete, sodann die Cellistin •Margrit Werlé (Berlin), die sich allerdings mit den Rokoko-Variationen von Tschaikowsky zuviel vorgenommen hatte, sowie endlich als Sängerinnen •Erna Zachen von hier und •Lotte Mäder aus Leipzig.

Im Konzertverein erschien zunächst das Berliner Vokalquartett, in dem •Lotte Leonard mit Recht dominierte, mit Schumanns Spanischem Liederspiel und den Liebesliederwalzern von Brahms. Ein weiterer Abend gehörte dem Münchner Meistersänger •Heinrich Knote, der in Liedern von Liszt und Strauß sowie in Wagner-Bruchstücken den Glanz seiner wunderbaren Stimme erstrahlen ließ und natürlich die Zuhörer zu begeisterten Ovationen hinriß. Der diesjährige Komponistenabend war Hugo Kaun gewidmet; der Komponist begleitete am Flügel eine Anzahl Lieder und Duette, für die sich •Eugen Brieger und •Margarete Brieger-Palm einsetzten, und spielte sodann in Gemeinschaft mit •Edith von Voigtländer, deren sich stetig vertiefende Kunst die Kompositionen Kauns voll ausschöpfte, Fantasiestücke und die Suite „Aus Italien" für Violine und Klavier. Erlesene Genüsse seltener Art bot der letzte Abend, an dem die Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente aus Hannover zusammen mit •Walter Gieseking zu Gaste waren. Mozarts Es-Dur-Quintett und ein B-Dur-Quintett von Gieseking, beide für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Waldhorn, sowie die Sonate in F-Moll für Klarinette und Klavier op. 120 von Brahms bildete die mit starkem Beifall aufgenommene Vortragsfolge. Mit zwei Klaviersoli von Chopin (Nokturno Fis-Dur op. 15 Nr. 2) und Liszt (Franziskus-Legende) erwies sich Walter Gieseking als Pianist großen Formates.

Der •Frühsche Gesangverein veranstaltete drei Konzerte. Das erste galt der Feier des 100. Geburtstages seines Gründers Armin Früh, von dessen Kompositionen eine geschickte Auswahl aufgeführt wurde. Im zweiten gelangte, wie oben erwähnt, die „Missa solemnis" zur Aufführung, und im dritten kam Händels entzückendes Pastorale „Acis und Galatea" in einer fein ausgefeilten Wiedergabe auch hier zu Gehör. Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht" schloß sich an, fiel aber trotz vortrefflicher Wiedergabe gegenüber dem ersten Werke etwas ab.

Von den künstlerischen Morgenfeiern des Stadttheaters waren zwei der Musik gewidmet. •Konrad Ansorge erwähnte ich bereits, er spielte außer den beiden Beethovensonaten noch die F-Moll-Sonate op. 5 von Brahms. Sodann war •Max von Schillings mit eigenen Kompositionen zu Gaste, außer dem Hexenlied, das •Walther Oehmichen vom hiesigen Stadttheater ausdrucksvoll sprach, hörten wir eine Auswahl seiner Lieder, darunter auch einige der Glockenlieder, für die der gewaltige Tenor von •Oskar Bolz eintrat.

In gewissem Sinne gehört hierher auch das erste Thüringische Musikfest in Sondershausen, über das ich in dieser Zeitschrift bereits früher berichtet habe, denn es bot den hiesigen echten Musikfreunden Gelegenheit, Werke zu hören, deren Aufführung bei den hier vorhandenen Mitteln am Orte nicht möglich ist. Aus demselben Grunde werden ja auch die allsonntäglichen Lohkonzerte von hier aus gern besucht — ein Beweis mehr, daß das Lohorchester über seinen Wohnsitz hinaus als Kulturfaktor eine wesentliche Bedeutung hat. Dr. Reichel

POSEN Von den interessanten und mannigfaltigen Konzertdarbietungen im Laufe d. J. verdient vornehmlich die von •Zygmunt Lisicki genannt zu werden! Der Künstler gab seinen Klavierabend mit tiefmusikalischem Verständnis und bewundernswerter Technik. Dieser Abend kann als wohlgelungen bezeichnet werden, dem sich — hoffentlich bald ein zweiter anschließen wird. — Beachtenswert in jeder Hinsicht ist auch das Auftreten von •Fräulein Wiesławy Jahnke, die ihren ersten Klavierabend gab. Die junge Pianistin, eine Posenerin, Schülerin von Jos. Sliwinski, zeigte bei der Wiedergabe von Bachs Fantasie und Fuge G-Moll (Bearbeitung von Franz Liszt) ihr musikalisches Können, das sich dann noch in Beethovens Variationen und Fuge Es-Dur op. 35 zur gereiften Meisterschaft steigerte. Einen großartigen Erfolg hatte der zur Berühmtheit gewordene Bruder der Künstlerin: •Zdzisław Jahnke. Ein Meister der Geige, der in vielem — als Mensch, wie als Künstler — dem genialen Franz von Vecsey ähnelt. Blendende Technik und durchgeistigter Vortrag — das sind die Eigenschaften dieses Geigers! Es würde mich sehr interessieren, Herrn Jahnke auch einmal im Sonatenspiel kennen zu lernen; ich glaube — die Zeit dazu ist gekommen. Als Sängerinnen fungierten die Damen: •Gräfin Krasińska-Rudnicka, •Helena Sosińska und •Irene Bojanowski. Besonders die erstere verfügte über ein glänzendes Stimmmaterial und zeigte in der Höhe wie in der Tiefe denselben gleichen Wohllaut. In der großen Szene der Salome vereinigte sich ihr dramatisches Können in Mimik und Geste mit der gewaltigen Glut ihrer Stimme und zeigte hierin die Künstlerin gerade, wozu sie geboren ist! •Fräulein Helena Sosińska brachte Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Wolf, R. Strauß, Padarewski, Opieński zu Gehör. Sie erntete mit ihrer lieblichen Stimme allgemeinen Beifall und zeigte sich auch in Mozarts Arie a. d. Figaro und Meyerbeers Arie der Selika (Afrikanerin) auf der Höhe. Auch •Fräulein Bojanowskis wohlklingender Sopran sprach warm zum Publikum, besonders die Miniturstückchen von Falconieri und Caccini atmeten leichten Parfümduft und hielten den Hörer durch die sprudelnde Wiedergabe förmlich gefangen... Der Deutschtumsbund veranstaltete einen „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Abend". Gemischte Chöre, Sopransolis und Duette wechselten bunt miteinander ab. Besonders Bruchstücke aus der unvollendeten Oper „Loreley" zeigten den dramatischen Impuls Mendelssohns. Die Veranstaltung wurde beifällig aufgenommen! — Die drei Kammermusikabende vom •„Greulich-Quartett" erfreuten sich ebenfalls allgemeiner Beliebtheit, trotzdem in verschiedenen Teilen noch manches zu wünschen übrig bleibt, aber man gewöhnt sich hier in Posen mit der Zeit an vieles. Von Haydn, Mozart, Beethoven ging es über Schumann, Brahms zu den Modernen Herzogenberg und Hugo Kaun... Einen seelischen Genuß bereitete Bachs „Johannes-Passion", die am Karfreitag in der Kreuzkirche aufgeführt wurde. Mitwirkende waren die Damen: •Fuchs, •Leesch, sowie die Herren: •Dr. Loewenthal, •Böhmer, •Organist Bickerich und •Pastor Greulich, letzterer als Dirigent. Das gewaltige Werk mit seinen dramatischen Wallungen und tiefempfundenen Szenen wirkte erschütternd. Leider versagten die solistischen Damen in dieser Hinsicht, und so kam das Ganze nicht so zur Geltung, wie man sich's gewünscht! Jedenfalls, flüchtig beurteilt, ein stimmungsreicher Genuß, dem man sich nicht so leicht entziehen kann! — Mitglieder der Kapelle der Staatsoper zu Berlin brachten einen „Kammermusikabend" — allen voran der treffliche Meister auf der Flöte: •Prof. Emil Prill. Die weitere Besetzung lag in den bewährten Händen von •Prof. F. Gülzow (Violine), •Max Freund (Bratsche), •Paul Treff (Cello). Das Programm brachte eine Suite (C-Moll) von Bach, dann ein liebliches Mozartsches „Divertimento" und als letztes die Serenade (Op. 25) für Flöte, Geige und Bratsche von Beethoven. Die Spie-Spielenden zeigten sich alle auf der Höhe! Es war eine Freude, ihrem großen Können und Zusammenwirken in jeder Beziehung zu lauschen ... kurz gesagt, ein Augenblick — den man sich bald wieder zurückwünscht.

Carl Foerster

Eingegangene Spenden für die Robert-Schumann-Stiftung

*

Albert Back, Berlin S. 42, Ritterstr. 90 .... M.	100.—
Oscar Brandstetter, Notendruckerei, Leipzig .. „	500.—
Gerhard Bürger, Wernigerode-Nöschenrode .. „	50.—
Trudchen Creutzmann, stud., Leipzig-Go. .... „	20.—
Frau Rosa Creutzmann, Leipzig-Go. ...... „	20.—
Herr Carl Creutzmann, Leipzig-Go. .... „	20.—
Carl Drehmann, Stettin. .... „	50.—
Hauptlehrer Fenn, Oberschwarzach .... „	10.—
Lehrer Geritzen, Tnutschendorf .... „	10.—
Hans Graf, Rhenania-Neuhausen .... „	50.—
Geh. Rat Ad. Hagen, Loschwitz b. Dresden . „	50.—
Georg Heinrich, in Firma Steingräber-Verlag M.	1000.—
W. Kröhne, Freiberg i. Sa., Hainichener Str. 30 „	30.—
Fräulein Josephine Lorentz, Neuß am Rhein Fürther Str. 29 .... „	20.—
Musikdirektor Karl Schmidt, Schloß Biberstein, Kreis Fulda .... „	10.—
Steingräber-Verlag, Leipzig .... „	391.44
„ „ „ .... „	27.76
„ „ „ .... „	104.50
Komponist Walter Steinkauler, Baden-Baden „	100.—
Karl Stephan, Post Gr.-Gorschwitz, Kr. Ratibor „	10.—

Fortsetzung folgt

*

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

Die neue Oper von Bernhard Sekles: „Die Hochzeit des Faun", burleskes Traumspiel in 3 Akten wird ihre Uraufführung zu Beginn der kommenden Spielzeit am Staatstheater in Wiesbaden, am folgenden Tage am Stadttheater in Düsseldorf erleben.

„Wohlgemut", Phantasie von Alexander Zinn (Nationaltheater zu Mannheim).

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

Karlsruhe. Am Landestheater kam die Oper „Walpurgisnacht" von Max Steidel zur erfolgreichen Uraufführung.

Leipzig. Am Stadttheater hatte „Der schlaue Amor", ein Schäferspiel von Curt Beilschmidt, einen Achtungserfolg.

KONZERTWERKE

„Des Christen Zuversicht" von Ferdinand Saffe gelangte in Wolfenbüttel zur Uraufführung.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare E. V. hielt eine reich besuchte Hauptversammlung in Hannover ab. Im ganzen waren 69 Mitglieder anwesend. Neben einer Reihe von wirtschaftlichen Interessen, Lehrergehaltsfragen, Schülerhonorare, Umsatzsteuer, zeitgemäße Erhöhung der Mitgliedsbeiträge, unlauterer Wettbewerb und Unterrichtserlaubnis der Privatlehrer, Konzessionierung der Musikschulen, Titelfragen, Funktion der Kommissare, Vereinigung mit dem Preußischen Verband, Kulturabgaben, Konzertsteuer, Prüfungsgebühren usw. galt die Hauptfrage der kommenden staatlichen Musiklehrerprüfung. Es wurde darauf hingewirkt, daß die Prüfungsordnung der staatlichen Prüfung gemeinsam mit den Berufsverbänden geregelt wird, und daß auch der im Verband praktisch und erfolgreich ausgeprobte Paragraph „Milderung der Schulbildung" für besonders Musik- und Lehrbegabte in jedem einzelnen Falle durchgesetzt wird. Ehrendes Andenken weihte man den dahingeschiedenen Mitgliedern, ganz besonders dem um den Verband hochverdienten Vorsitzenden der V. M. V., dem Königl. Musikdirektor Göttmann. Die satzungsgemäßen Neuwahlen ergaben einstimmig Wiederwahl der Mitbegründer des Verbandes Direktor Bruno Heydrich (Halle) zum 2. Vorsitzenden und des Beisitzers Willy Pieper (Breslau) auf zwei Jahre. Als weiterer Beisitzer wurde der Nachfolger Prof. Zuschneids in Mannheim: Prof. Rehberg zugewählt. Prof. Karl Zuschneid, jetzt Naumburg a. d. Saale, wurde zum Ehrenkommissar ernannt. Der Vorstand besteht nun aus den Direktoren: Holtschneider (Dortmund), 1. Vorsitzender; Heydrich (Halle), 2. Vorsitzender; Pieper (Breslau), Dr. Mayer-Reinach (Kiel), Prof. Rehberg (Mannheim), Beisitzer. Die Vorstände sollen je nach ihren Fachkenntnissen fortan „regelmäßig abwechselnd" als Kommissare fungieren. Dem Vorstande wurde für die in diesem Jahre besonders arbeitsreiche, vielseitige, erfolgreiche Tätigkeit der Dank der Versammlung ausgesprochen. Die nächste ordentliche Hauptversammlung wurde wieder für Mai 1922 nach Hannover festgelegt.

Der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins, hielt in Halle seine XII. Generalversammlung ab. Eine große Anzahl Musiklehrerinnen aus allen Teilen Deutschlands hatte sich trotz der schwierigen Reiseverhältnisse in den Räumen der Universität Halle zu anregendem Gedankenaustausch über Fachinteressen eingefunden. Es entwickelten sich hochinteressante Debatten über „Gehörbildung als Grundlage jeder musikalischen Erziehung", Schulgesangsfragen einschließlich der hygienischen Stimmbildung und über „musikalische Arbeitsgemeinschaften". Der Abend vereinigte die Teilnehmer mit den Kolleginnen des Allgem. Deutschen Lehrerinnen-Vereins zu einem durch Ansprachen, Frauenchöre und rhythmische Tänze interessant ausgestalteten Begrüßungsabend. In den Sitzungen der beiden Pfingstfeiertage erfolgten die Berichte des Vorstandes, der Schatzmeisterin, der Stellenvermittlung und verschiedener Kommissionen, aus welchen das erfreuliche Gedeihen des Verbandes zu entnehmen war. Die eingegangenen Anträge verschiedener Gruppen wurden beraten. Den Höhepunkt aller Veranstaltungen bildete der hochinteressante Vortrag von Fräulein Kümmel (Berlin) über: „Die Lehren des Krieges für die Zukunft unseres Berufes und Verbandes". Die Rednerin wies auf die Notwendigkeit hin, nach neuen Wegen der Genesung und Erneuerung unserer Kultur zu suchen, dem krassen Materialismus durch Zusammenfassen aller ideellen Kräften entgegenzuarbeiten. Ein nicht unwesentlicher Teil dieser Aufgabe fällt dem Musikunterricht zu. Neben der Forderung einer gründlichen, vielseitigen musikalischen Ausbildung für den Lehrberuf muß die Forderung einer tiefergehenden allgemeinen Bildung stehen, damit die heranwachsenden Lehrkräfte ihres Amtes als Kulturbewahrer und Kulturschaffende walten können. Der musikalische Jugendunterricht darf sein Ziel nicht nur in der Übermittlung von Fertigkeiten und Kenntnissen sehen. Die Aufgabe der Organisation ist es, neue Wege zu finden, die einen Ausgleich ermöglichen zwischen den ungeheuren Lasten des Wirtschaftslebens einerseits und der Entwertung der selbständigen geistigen Arbeit andererseits.

Akademie der Tonkunst in München. Vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus sind vom 1. Juli an in etatmäßiger Eigenschaft ernannt worden: die mit dem Titel eines Ordentl. Akademieprofessors ausgestattete Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg zur Ordentl. Professorin; zu Außerordentl. Professoren an der Akademie der Tonkunst Professor Dr. Walter Courvoisier, Professor Heinrich Kaspar Schmid und Professor Ernst Riemann; zu Studienräten an der Akademie der Tonkunst Dr. Richard Mayer-Gschreiy, Professor Georg Knauer, Dr. Heinrich Knappe und Richard Schmid.

Frau Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken, die bekannte Konzertsängerin, wurde vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus als Lehrkraft für das Sologesangfach am Konservatorium in Würzburg berufen.

Der Leipziger Opern- und Konzertsänger Oskar Laßner wurde als Lehrer für Sologesang an das Leipziger Konservatorium berufen.

Der Tonika-do-Bund, e. V., Verein für musikalische Erziehung, veranstaltete im Anschluß an seine Generalversammlung am 11. und 12. Juni in Hannover eine „Tagung für musikalische Gemeinschaftsarbeit" mit dem Grundgedanken, Mittel und Wege zu finden, um die musikalische Kultur unseres Volkes von Grund auf zu erneuern und zu vertiefen und zu diesem Ziele außer der Schuljugend besonders auch diejenigen jugendlichen Erwachsenen heranzuziehen, bei denen die Schule bisher noch das Nötige auf diesem Gebiete versäumt hat, und die doch den Trieb haben, sich musikalisch betätigen zu wollen, also vor allem die kein Instrument spielende Jugend aus einfachen Kreisen. Maria Leo (Berlin) sprach zunächst über die Tonika-do-Methode, die in höchstem Maße geeignet ist, Musiksinn und -verständnis durch systematische Gehörbildung zu erziehen und zu fördern. Kinder aus Kursen von Agnes Hundoegger, der eigentlichen Überbringerin und Neugestalterin der Methode, bewiesen mit überzeugender Sicherheit den Erfolg ihrer musikalischen Erziehung. Dann sprach Hilmar Höckner (Freiburg i. Br.), Leiter der musikpädagogischen Zentrale freier Arbeitsgemeinschaften an deutschen Schulen, über „musikalische Gemeinschaftsarbeit". Sein Hauptziel ist Erziehung zum bewußten Musikerleben an Stelle reinen Musikgenießens. Chor- und Kammermusikvorträge von Tonika-do-Schülern rahmten seinen Vortrag ein. Am Schluß der Tagung führten Kinder aus Tonika-do-Kursen K. Reineckes Märchenoper von den „Teufelchen auf der Himmelswiese" auf. —

Musikfeste und Festspiele

Historisches Musikfest in Rudolstadt. Die Leitung der „Deutschen Musikabende" (Musikdirektor E. Wollong) wird als Abschluß eines Zyklus von 75 historischen Kammerkonzerten, Choraufführungen und Kirchenkonzerten nach dem Prinzip der historischen einheitlichen Programmidee in der Zeit vom 22. bis 25. September mit Unterstützung der Stadt Rudolstadt, der Gebietsregierung und der Günther-Stiftung ein Historisches Musikfest veranstalten. Im Mittelpunkte wird die Wiedererweckung von Werken Schwarzb.-Rudolst. Meister des 18. Jahrhunderts, vor allen Ph. H. Erlebach stehen. Die Günther-Stiftung hat als historisch stilvollen Rahmen zu diesem Zwecke den wundervollen Rokokosaal des Schlosses Heidecksburg zur Verfügung gestellt, wodurch den Kammerkonzerten ein ganz besonderer Reiz verliehen wird. Aus der Reihe der geplanten Veranstaltungen sind hervorzuheben:

Zwei Kammerkonzerte: „Ein Collegium musicum am Rudolstädter Hofe im 18. Jahrhundert (Erlebach-Feier); „Ein Flötenkonzert Friedrichs des Großen", aufgeführt im Stile der Zeit (beide Konzerte im Rokokosaal des Schlosses).

Ein Kirchenkonzert: „Das thüring. Musikergeschlecht der Bache", ein Chorkonzert des Madrigalchores vom Akademischen Institut für Kirchenmusik aus Berlin, und als Abschluß die Festaufführung des Oratoriums „Saul" von Händel in der altehrwürdigen Stadtkirche. Was diesem Musikfeste eine besondere Note verleiht, ist die stilvolle Einheit des Ganzen sowohl als auch der einzelnen Konzerte. Umrahmt von den Altmeistern Bach und Händel will die Veranstaltung ein musikalisches Kulturbild des 18. Jahrhunderts bieten.

Göttingen. Hier fanden, wie im vorigen Jahr, szenische Aufführungen Händelscher Opern statt, und zwar wiederholte man die im Vorjahr aufgeführte „Rodelinda" vom Jahre 1729 und fügte den „Ottone" von 1723 hinzu. Die Initiative zu diesem neuartigen künstlerischen Unternehmen hat der Kunsthistoriker der Universität, Dr. Oskar Hagen, ergriffen, der die ganzen weitverzweigten Funktionen des musikalisch-dramatischen Bearbeiters, Übersetzers, Oberregisseurs sowie auch Dirigenten inne hatte. Die schwierige Aufgabe wurde dieses Jahr im ganzen überraschend gut gelöst, der Eindruck auf die zahlreichen Zuhörer war ebenso tief wie eigenartig, und so ist es nicht ausgeschlossen, daß diese Opernfestspiele den Anstoß zu einer durchgreifenden Händel-Renaissance geben, die für das ganze Musikleben in Deutschland von größter Bedeutung werden könnten. Am Vorabend des Festes hielt der ausgezeichnete Leipziger Musikgelehrte Prof. Dr. H. Abert einen inhaltsreichen, packenden Vortrag über „Händel als Dramatiker".

Stuttgart. Der Bayreuther Bund veranstaltet hier im September ein mehrtägiges Bruckner-Fest, bei welchem die F-Moll-Messe unter Erich Band zur Aufführung kommen wird.

Münchener Festspiele 1921. In den Festspielplan wurden neu aufgenommen: „Iphigenie von Aulis" von Christoph von Gluck am 30. August, 13. und 23. September, „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner am 10. September, „Die Josephslegende" von Richard Strauß am 19. August, 3. und 30. September, „Das Spielwerk der Prinzessin" von Franz Schreker am 19. August, 3. und 30. September, „Die Vögel" von Walter Braunfels.

Bayreuth. Die Wiederaufnahme der Festspiele soll 1923 erfolgen. Man hofft mit Eintrittspreisen von 75 M. bis 100 M. auszukommen.

Magdeburg. Anläßlich der 25jährigen Wiederkehr von Brahms' Todestag veranstaltet die Stadt eine Brahms-Woche.

Breslau. Das Max-Reger-Fest, das im Mai wegen der politischen Lage abgesagt werden mußte, ist für die Tage vom 13. bis 17. September in Aussicht genommen.

Salzburg. Die amtlichen Mitteilungen der Salzburger Festspielhausgemeinde lassen verlauten, daß die Uraufführung der für den Sommer d. J. geplanten Festspiele unvorhergesehenen Schwierigkeiten begegnete, so daß es noch nicht feststeht, ob bzw. in welchem Umfange in diesem Jahre Festspiele in Salzburg werden stattfinden können.

Persönliches

Engelbert Humperdinck, der sein Lehramt an der Hochschule für Musik niedergelegt hat, beabsichtigt Berlin zu verlassen und seinen Wohnsitz nach seiner rheinischen Heimat zu verlegen. Er beschäftigt sich wieder stark mit Plänen für eine neue Oper.

Nach langem Hin und Her ist jetzt endgültig von dem Intendanten Dr. Schmitt für die Bochum-Duisburger Oper der Kapellmeister Paul Drach (Stuttgart) verpflichtet worden.

Der Pianist Dr. Paul Weingarten, der im Inland und Ausland große Erfolge zu verzeichnen hatte, nimmt nach mehrjähriger Pause seine Tätigkeit als Solist wieder auf und wird im kommenden Winter in einer Reihe deutscher Städte konzertieren.

Der Musikdirektor Mathieu Müller — bekannt vom Frankfurter Kaiserpreis-Wettbewerb — ist im 73. Lebensjahr in Krefeld verstorben. In Frankfurt war er Dirigent der Krefelder Sängervereinigung. Auch als Tondichter von Männerchören genoß Müller berechtigtes Ansehen.

Musikdirektor K. Bienert (Klavier) und Frau A. Bienert-Boserup (Konzertsängerin) konzertierten mit großem Erfolg in Baden-Baden und Bad Nauheim. Nordische Komponistenabende. Die Künstler sind diesen Sommer für mehrere Konzerte nach Dänemark, u. a. Kopenhagen verpflichtet.

Storck-Gedenkstein. Dem im vergangenen Jahre verstorbenen Musikschriftsteller Dr. Karl Storck ist auf dem Friedhof zu Olsberg, Kreis Brilon, ein von Prof. Ernst Müller (Berlin) ausgeführter Gedenkstein gesetzt worden. Am 9. und 10. Juli fand dortselbst eine Gedächtnisfeier statt.

Prof. Ernst Rabich, der verdiente Dirigent der Liedertafel Gotha, legt zum 1. Oktober die Leitung nieder.

Stettin. Der Geigenlehrer L. Saß hat mit seinen Schülern Geisthardt, Mahnke und dem Cellisten Röhnke ein „Aug. Leop. Saß-Quartett" gegründet, welches kommenden Winter seine ersten Konzerte geben wird. Es werden außer den Klassikern auch moderne Werke zur Aufführung gelangen.

Leipzig. Chormusikdirektor Max Krause ist nach 24jähriger Tätigkeit aus dem Verband der Städtischen Theater in Leipzig ausgeschieden und in den Ruhestand getreten. Bei der Abschiedsfeier ließ ihm die Intendanz einen Lorbeerkranz überreichen. Operndirektor Lohse betonte in seiner Ansprache, daß Krause es meisterhaft verstanden habe, den hervorragenden Geist, der im Chor der städtischen Oper herrsche, aufrecht zu erhalten.

Prof. Dr. Fr. Stade, den man den Nestor der deutschen Musikästhetiker nennen kann, wurde anläßlich seines 50jährigen Doktor-Jubiläums von der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br. das Doktor-Diplom in feierlicher Form als Lehrer, Schriftsteller, Gewandhaussekretär und Künstler erneuert. Stade stand in freundschaftlicher Beziehung zu Fr. Liszt. Seine Schrift: „Vom Musikalisch-Schönen" (1870, C. F. Kahnt Nachf. 1904. Zweiter, im wesentlichen unveränderter Abdruck der ersten Auflage), mit Bezug auf Hanslicks gleichnamige Schrift, ist eine der frühesten und geistvollsten Entgegnungen auf diese und trug Stade einen eigenhändigen Dankesbrief Rich. Wagners ein, der in den gesammelten Schriften Wagners zum Abdruck gelangt ist.

Aus dem Vereinsleben

Nürnberg. Tagung der deutschen Musikkritiker. Der Verband deutscher Musikkritiker (E. V.) hielt in Nürnberg unter starker Beteiligung seine diesjährige Hauptversammlung ab. An der Hand zahlreicher Einzelfälle, die dem Verbande im letzten Jahre unterbreitet worden sind, kam u. a. das Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker zu eingehender Erörterung. Ferner wurden Tarif- und andere Berufsfragen behandelt. Die Mitgliederzahl hat sich weiter erheblich vermehrt. Bei der Neubildung des Vorstandes wurde Professor Dr. Hermann Springer (Berlin) zum 1. Vorsitzenden gewählt, Dr. Alfred Einstein (München) zum 2. Vorsitzenden. Eugen Thari (Dresden) wurde 1. Schriftführer, Dr. Werner Wolffheim (Berlin) 2. Schriftführer. Das Amt des Kassenwarts führt Alexander Eisenmann (Stuttgart).

Münster i. W. Hier bildete sich ein Bach-Verein, der sich die Aufgabe gestellt hat, durch Studium, Einübung und Aufführung der Bachschen Musikwerke das Interesse für die Kunst Johann Sebastian Bachs zu fördern und das i. J. 1923 in Münster stattfindende Bach-Fest der Neuen Bachgesellschaft vorzubereiten.

Leipzig. Das Jubiläum des 30jährigen Bestehens des Leipziger Männerchors brachte eine ganze Reihe von Veranstaltungen, unter denen das im Gewandhause stattgefundene Festkonzert die für uns wesentlichste war. Das Programm war ausschließlich dem Andenken Max Bruchs gewidmet: es bot Männerchöre, den „Normannenzug" und „Frithjof" nebst dem, vom Konzertmeister Edgar Wollgandt vortrefflich gespielten D-Moll-Violinkonzert. Der Chormeister Prof. Gustav Wohlgemuth und die Solisten Lotte Mäder und Alfred Kase wurden lebhaftest gefeiert.

Allgemeine Notizen

Leipzig. Die unter Prof. Karl Straubes Leitung stehende Chorvereinigung des Gewandhauses brachte als Neuheit das „Weltliche Requiem" von Sepp Rosegger, der in seinem Hauptberuf Arzt ist. Die Komposition (nach der Dichtung Peter Roseggers), die vorwiegend ein Werk lyrischen Charakters ist, machte auf viele Zuhörer einen starken Eindruck, während mehr fachmusikalisch geschulte Hörer sich an den häufigen Banalitäten stießen. Unbedingt ist Rosegger ein starkes musikalisches Talent, das sich aber noch nicht derart abgeschliffen hat, um in denjenigen Bereich der Tonkunst zu gelangen, der jenseits von „gut und böse" liegt.

Leipzig. Thomaskirche. In der letzten „Motette" vor den Ferien hörte man als Erstaufführung die vierstimmige Motette über den Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme von Friedrich Bach, dem „Bückeburger" Bach (1732—1795), ein ausgedehntes Werk, das, mit zahlreichen anderen Werken dieses Bach vom fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg herausgegeben, an dieser Stelle wohl nicht mehr zu hören sein wird. Denn das Werk offenbart derart deutlich den Niedergang der Motettenkomposition in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, deckt außerdem so unbarmherzig das wenig geistige Musikertum dieses Bach auf, das man die Edierung derartiger Werke als im höchsten Maße unnötig ansehen muß. Heute würde man derartige Musik als schwächliche Kapellmeistermusik ansehen, sofern billigste Mittel einer stark verwachsenen italienischen Melodik immer wieder ins Treffen geführt werden, wie sich zu einer Exegese des Textes im höheren Sinn kaum die Ansätze finden. Wir möchten deshalb wünschen, daß die subventionierte Edition neuer Werke doch den Arbeiten tüchtiger, jüngerer Komponisten der Gegenwart zu Gute käme. Für herzlich unnötige Ausgrabungen dürfte heute eigentlich kein Geld mehr vorhanden sein, wie es denn niemals gelingen wird, diesen Bach auch nur einigermaßen in die Nähe der bedeutenden Söhne Bachs, vor allem Phil. Emanuels zu bringen.

Eine kostbare Handschrift Beethovens wird bei Leo Lippmannssohn in Berlin versteigert: die 54 Seiten starke, vollständige Handschrift der Klavierstimme zum Klavierkonzert in B-Dur, Werk 19. Die Handschrift ist bisher in der Beethoven-Literatur ganz unbekannt geblieben; auch Nottebohm kennt sie nicht. Ihr außerordentlicher Wert liegt vornehmlich darin, daß die Hauptstimme, soweit es sich um die Hauptmotive handelt, vollständig ausgeschrieben ist. Als Schätzungswert dieser außerordentlichen Kostbarkeit sind 60 000 M. angesetzt.

Hamburg. Brahms' Geburtshaus, Speckstr. 62, wurde vom Hamburger Staat angekauft.



Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlicher Schriftleiter: i. V. M. Stockhausen / Für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 16 | *Leipzig, Dienstag, den 16. August* | 2. Augustheft 1921

INHALT:

Musikalische Gedenktage

16. 1795 Heinrich August Marschner* in Zittau, ein Hauptvertreter der musikalischen Romantik — 1872 Sigm. v. Hausegger* in Graz, Komponist und ausgezeichneter Dirigent, Direktor der Akademie der Tonkunst in München / **17.** 1870 Hans Hermann* in Leipzig, Liederkomponist — 1898 Karl Zeller† in Baden b. Wien, bekannter Operettenkomponist / **18.** 1849 Benjamin Godard* in Paris, bedeutender franz. Komponist / **19.** 1686 Nicola Porpora* in Neapel, vielseitiger Komponist der neapolitanischen Schule sowie Gesanglehrer; als solcher auch auf Haydn wirkend / **20.** 1561 Jacopo Peri* in Rom, einer der ersten Komponisten und Vertreter des rezitativischen Stils / **21.** 1856 Peter Joseph v. Lindpaintner† in Nonnenhorn am Bodensee, Organisator der Stuttgarter Kapelle und fruchtbarer Komponist / **22.** 1857 Johannes Messchaert* in Hoorn in Holland, der berühmte Sänger und Gesanglehrer, jetzt in Zürich lebend — 1862 Claude Debussy* in St. Germain en Laye, Hauptvertreter des französischen Impressionismus / **23.** 1854 Moritz Moszkowsky* in Breslau, bekannt besonders als geschmackvoller Klavierkomponist / **24.** 1856 Felix Mottl* in Unter-St. Veit bei Wien, berühmter Dirigent der Wagnerschen Schule / **26.** 1860 Friedrich Silcher† in Tübingen — 1906 Eugen Gura† in Aufkirchen am Starnberger See, Bühnen- und Konzertsänger, berühmt besonders als Balladensänger / **29.** 1876 Félicien César David† in St. Germain en Laye, bedeutender franz. Komponist / **31.** 1830 Edmund Kretschmer* in Ostritz (sächsische Oberlausitz), einst sehr bekannt durch seine großen Opern: „Die Folkunger" und „Heinrich der Löwe".

Wie kann der deutschen Musik ihre Bedeutung für das Ausland erhalten werden?

Von Dr. Georg Göhler / Lübeck

Die Bedeutung der Musik im Haushalt des Staates ist von den Staatslenkern der neuen Richtung noch kaum richtig gewertet worden.

Man wird den Regierenden deshalb klar machen müssen, daß es sich bei der Musik um etwas handelt, was dem Ausland gegenüber auch eine große wirtschaftliche Rolle spielt. Deutschland ist als Musikland Überschuß-Gebiet. Es kann ohne Schaden für sein eigenes Gedeihen exportieren und hat die wesentlichen Rohstoffe für diesen Export innerhalb seiner Grenzen.

Die Erkenntnis dieser Tatsachen sollte eine vernünftige Regierung veranlassen, alles zu tun, um Schädigungen dieses wichtigen Gebietes zu vermeiden und ihm jede nur mögliche Förderung angedeihen zu lassen.

Die Grundlage der deutschen Musik war immer die musikalische Volkserziehung. Ihr wird in Zukunft besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein, weil durch die Experimente von Fanatikern unser ganzes Schulwesen zerrüttet und damit auch der musikalischen Volksbildung eine wesentliche Stütze genommen wird. Die Wurzeln der deutschen Volksmusikpflege ruhten im Volkslied und im Choral. Den Choral aus der Schule völlig hinauszubefördern ist das innige Bestreben derer, die in moderner Schulreform machen; und an Stelle des Volksliedes, das in seinem innersten Kerne stets heimatlich-vaterländisch war, setzen die neuen Jugendführer die plattesten, jeder musikalischen Innenkraft entbehrenden Lobgesänge auf die „neue Zeit", unter deren Absingen sie mit der verführten Jugend durch die Straßen der deutschen Städte ziehen.

Die Leute, die jetzt in Deutschland die Macht haben, glauben, daß sie damit die Republik festigen und die moderne Zeit heraufführen.

Das wird sich finden; aber eins ist sicher, daß sie auf diese Weise der deutschen Musik das Grab graben und damit gleichzeitig den wirtschaftlichen Niedergang vollends beschleunigen.

Vielleicht stutzen sie, wenn sie hören, daß die Sache auch eine geschäftliche Seite hat. In einem Garten, den man verwüstet hat, wächst nämlich nichts mehr. Und wenn man Blumen züchten kann, die gerade nur auf dem bestimmten Boden wachsen, und sehr viel Schulden hat, die man auch durch den Verkauf der Blumen ein klein wenig tilgen könnte, dann ist man ein Esel, wenn man den Garten zertrampelt.

Neben der allgemeinen musikalischen Volksbildung ist die Ausbildung der Berufsmusiker etwas gewesen, worauf Deutschland vor dem Kriege stolz sein konnte. Außerordentlich viele deutsche Orchestermusiker waren einige Jahre lang im Ausland tätig, der beste Beweis dafür, daß sie dort sehr gesucht und angesehen waren. Auch hier muß darauf hingewiesen werden, daß uns die neue Zeit sehr zurückgebracht hat. Welchen enormen Vorteil für die Heranbildung hervorragender Orchestermusiker die fast durchweg ausgezeichneten deutschen Militärkapellen gebracht haben, wird man erst in einem Jahrzehnt richtig merken. Es wird unendlich schwer sein und der größten organisatorischen Anstrengungen bedürfen, um diese hervorragenden praktischen Orchesterschulen zu ersetzen.

Wenn ferner nicht alles geschieht, um in Deutschland überall leistungsfähige städtische Orchester zu erhalten, wird es mit der Bedeutung des deutschen Orchestermusikers für das Ausland in kurzer Zeit zu Ende sein.

Die Gründung von Musik-, besonders Orchesterschulen ist also absolut kein Luxus, sondern eine wirtschaftlich notwendige Kapitalsanlage, die sich stets rentieren wird für das deutsche Volk.

Wenn es auch sehr leicht eintreten kann, daß unsere besten Musiker aus ihren festen Stellungen in großen Orchestern, wie es schon jetzt geschieht, ins Ausland weggeholt werden, so müssen eben unsere Orchester immer neuen gleichwertigen Ersatz heranbilden. Der Export deutscher Musiker ins Ausland entlastet erstens Deutschland und bringt zweitens gerade solche Leute ins Ausland, die wir dort zur Hebung des deutschen Ansehens brauchen können. Der deutsche Orchestermusiker ist zu 95 % doch idealistisch und vaterländisch gesinnt; sein deutsches Wesen geht also im Ausland nicht zugrunde, sondern wirkt weiter zum Segen der Heimat.

Soll er diese Pionier-Bedeutung, die er vor dem Kriege hatte, wiedergewinnen, so müssen wir in Deutschland die Berufsausbildungsmöglichkeiten immer mehr verbessern und unsere städtischen und Landes-Orchester erhalten, koste es, was es wolle, auch wenn aus ihnen gewiß künftig viel mehr Musiker ins Ausland abwandern, so daß immer neue Erzieher-Arbeit geleistet werden muß.

Es ist in manchem Sinne ganz gut, wenn auf diese Weise vermieden wird, daß ganze Orchester ganze Serien von Werken im Schlaf spielen können und wenn alle Dirigenten, auch die großen, ordentlich arbeiten und jährlich so und so viele neue Kräfte in das große Ganze einschmelzen müssen!

Der deutsche Orchestermusiker aus großen deutschen Orchestern muß einer der begehrtesten und bestbezahlten „Artikel" für das Ausland werden. Es darf keine besseren, geschulteren Musiker geben als die deutschen.

Auch keine besseren Musiklehrer. Die Deutschen sind von Natur pädagogisch begabt wie kaum ein anderes Volk. Trotz großer Mängel, an deren Beseitigung nun mit aller Kraft und Rücksichtslosigkeit gegen trägen Widerstand gearbeitet werden sollte, waren die deutschen Musiker-Ausbildungsanstalten imstande, eine Menge hervorragender Musikpädagogen für das In- und Ausland heranzubilden. Und gerade auf dem Gebiete der Methodik ist in den letzten Jahrzehnten in allen Fächern seur fleißig in Deutschland gearbeitet worden.

Erfreulicherweise macht der Staat jetzt Ernst damit, auf den seit Jahrzehnten geleisteten Vorarbeiten fußend, das deutsche Musikunterrichtswesen unter seine Aufsicht zu nehmen.

Die Organisation deutscher Musiklehrkräfte hat es unter der energischen Führung des Herrn Direktors W. Rott erreicht, daß künftig jeder Musikpädagoge einen Unterrichtserlaubnisschein haben muß und daß eine gemeinsame Prüfungsordnung für das ganze Reich ausgearbeitet wird.

Eine wesentliche Vervollkommnung des Musikunterrichtes in Deutschland wird die sichere Folge dieser Schritte sein und Deutschland wird in noch weit höherem Maße als bisher der „Lieferant" hervorragend ausgebildeter Musiklehrkräfte für das Ausland werden können.

Allerdings unter der Voraussetzung, daß inzwischen nicht der ganze Stand durch die segensreichen Einrichtungen derselben neudeutschen Regierung hingemordet worden ist.

Es ist schon darauf aufmerksam gemacht worden, daß im Lande der Musik eine 15 %ige Luxussteuer auf Klaviere eine irrsinnige Handlungsweise ist, durch die man gerade etwas unterbindet, was die Leistungs- und Zahlungsfähigkeit dem Auslande gegenüber erhöht. Nicht minder schildbürgerlich ist es, den Musiklehrer für seine geistige Arbeit als „Unternehmer" „Umsatzsteuer" (!!) zahlen zu lassen und ihm in der gleichen Tätigkeit als „Angestellten" die Lasten der Angestelltenversicherung aufzubürden. Es blieb der neuen Regierung vorbehalten, dieses Wundertier zu erzeugen, das Musiklehrer heißt und entweder als „angestellter Unternehmer" oder als „unternehmender Angestellter" sich betätigt. Hoffentlich kommt es sehr bald als ausgestorbene Rarität in das Museum für Revolutions-Abnormitäten.

Die Regierung sei auch in diesem Falle darauf

aufmerksam gemacht, daß sie mit der ferneren Beibehaltung dieser Widersinnigkeit den Ast, auf dem sie sitzt, wesentlich belasten würde! Denn mit der immer größeren Proletarisierung und Arbeitslosmachung der Musiklehrkräfte würde der Staat alle die Absichten, die er mit der Einführung des Unterrichtserlaubnisscheins verbindet, völlig zunichte machen und Deutschland eines weiteren sehr wertvollen Zahlungsmittels gegenüber dem Auslande berauben.

Ganz besondere Bedeutung für das Ausland hat die deutsche Musik gehabt durch die Tätigkeit der deutschen Musikverleger. Es kann hier nur kurz darauf hingewiesen werden, daß der Staat alles tun muß, um ihnen zu ermöglichen, der Konkurrenz des Auslandes, die in den Kriegsjahren sehr viel schärfer geworden ist, zu begegnen. Deutsche Ausgaben müssen immer die Führung auf dem Musikalien-Weltmarkt behalten. Der Staat muß sich klar machen, daß es sich auch hier um einen Artikel handelt, der enorme wirtschaftliche Bedeutung hat und in dessen Bewunderung die ganze zivilisierte Welt einig war. Möge der deutsche Musikverlag vor Schädigungen durch kindische Experimente neuzeitlicher Gesetz- und Steuermacher bewahrt bleiben, damit nicht auch diese Vormacht dem Ausland gegenüber zertrümmert wird.

Sehr einfach ist schließlich die Antwort auf die an der Spitze dieser Betrachtungen gestellte Frage, soweit es sich um neue Werke deutscher Komponisten handelt. Bedeutung fürs Ausland haben sie nur, wenn sie deutsch sind bis in die Knochen. Es hat noch keine lebensfähige Kunst gegeben und wird sie nie geben, die nicht aus dem innersten Wesen eines bestimmten Volkes heraus geboren worden ist.

Die international-bolschewistisch-futuristische Musik, wird niemals Bedeutung für das Ausland gewinnen. Denn solches Unkraut haben die Leute selbst, da es auf jedem Boden gedeiht. Wenn zum Teil jetzt in Deutschland Geschäfte mit solcher Musik gemacht werden, so hängt das damit zusammen, daß eine gewisse Presse, ein gewisser Kapitalismus und eine gewisse Sorte künstlerischer Impotenz sich gut in die Hände arbeiten und daß in einer Zeit geistiger und wirtschaftlicher Zerrüttung wie der unsrigen Krankhaftes und Perverses leicht Boden findet.

Soweit der Staat etwa an seinen Lehranstalten derartige Dinge fördert, schneidet er sich wieder ins eigene Fleisch. Er kann nichts tun, was den Kredit der deutschen Musik im Ausland mehr untergräbt und damit ihn auch wieder wirtschaftlich schädigt.

Wenn die deutsche Musik dem Auslande gegenüber die Führerstellung behalten soll, die sie vor dem Kriege unbestritten hatte, dann muß sie immer wieder neugeboren werden aus dem deutschen Geiste, aus dem von Schütz und Händel und Bach bis zu Wagner, Brahms und Bruckner alle großen deutschen Meister stammten!

Die Einführung deutscher Musik in Südamerika

Musikindustrie, Auslanddeutschtum und Auswanderung

Von Carl Schöffer / Leipzig

Den ersten, den Ohren der Indianer lieblich klingenden Schall europäischer Musik verursachten die Schellchen, die Columbus den Bewohnern Guanahanys schenkte. Sie waren schon länger im Tauschhandel mit afrikanischen Wilden im Gebrauch und von Kolumbus für den gleichen Zweck mitgenommen worden. Will man kühne Gedankensprünge machen, so könnte man die Behauptung aufstellen, daß dieses Spielzeug von Deutschland stammte. Die iberische Halbinsel bezog nämlich ihr Kupfer nur aus Deutschland, wie denn auch süddeutsche Kaufleute bedeutende Handelsniederlassungen in Portugal und Spanien hatten. Spielzeug war in Thüringen und Bayern schon lange vor Kolumbus hergestellt, zudem die Wiedererfindung des Messings in Nürnberg gemacht worden, und da Spanien selbst industriearm war, so legt sich das Gesagte einigermaßen nahe.

An Musikinstrumenten fanden die Entdecker in Amerika nicht so viel vor wie im bekannten Asien. Zu Saiteninstrumenten hatte man es nach neueren Forschungen, außer dem Saitenbogen, nirgends gebracht, wenn auch die ersten spanischen Schriftsteller, geblendet von dem Glanz der mexikanischen und peruanischen Fürstenhöfe, von goldenen, mit Edelsteinen besetzten Harfen fabelten, die von den edlen Damen des Hofes geschlagen wurden. Bei der knappen Ausrüstung des Kolumbus wird er keine Spielleute mitgehabt haben, erst später leistete man sich bei Entdeckungsfahrten diesen Luxus. So zog Cortez, als ihm der Ruhm etwas zu Kopf gestiegen war, bei späteren Entdeckungsfahrten mit einem ganzen Gefolge, bei dem Musikanten und mancherlei Artisten nicht fehlen durften, durch die unwirtlichen Urwälder Mittelamerikas.

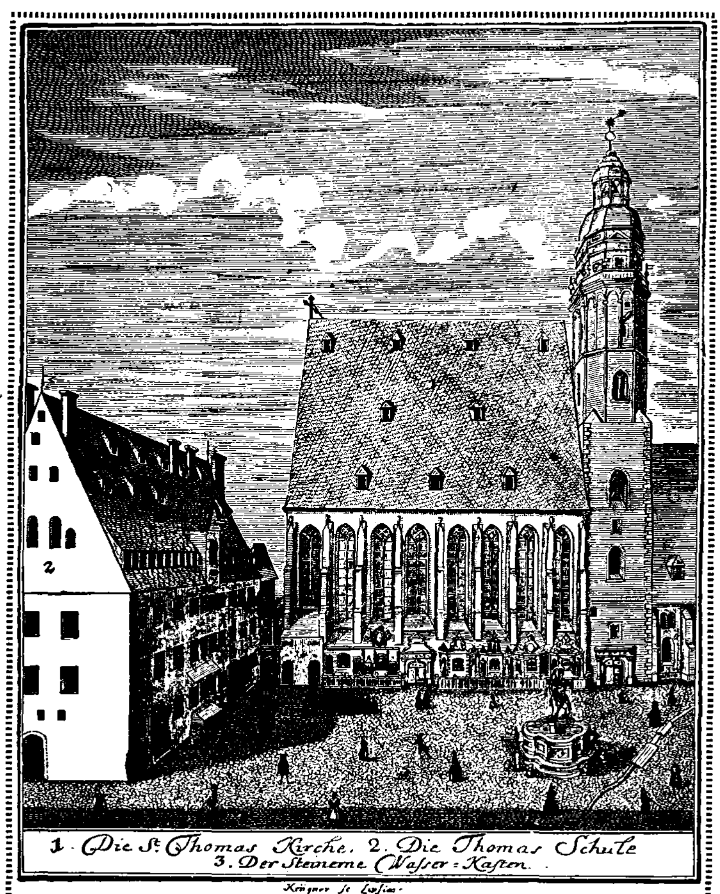
Das Instrument, das die Spanier durch ganz Latein-Amerika am weitesten verbreitet haben, ist die Guitarre, die sie selber von den Arabern erhalten hatten. Sie ist das wahre Volksinstrument der südlichen Amerikaner bis heute geblieben und erschallt Tag und Nacht von Texas bis nach Patagonien. Die Mischung des musikalischen

Spaniers mit dem musikempfänglichen Indianer war der Ausbreitung günstig, wie auch die einfache Bauart des Instruments seine Herstellung in den südamerikanischen Ländern selbst ermöglichte. Die ersten Lehrer und Verbreiter der höheren Musik waren die Missionäre, die sich mit Menschenliebe und Religionseifer dem Bekehrungswerke widmeten.

Die ersten Missionare hatten die pomphaften Religionsgebräuche in den neu entdeckten Kulturländern der neuen Welt noch miterlebt. Die Neugetauften mit ähnlichem Pomp zu fesseln, was ja dem Glanz der katholischen Religion voll entsprach, war für sie eine Notwendigkeit und so führten sie bald die europäische Musik in die Religion der amerikanischen Länder ein. Gerade die Jesuiten die drüben am zahlreichsten vertreten waren, verstanden sich auf das äußere Gepränge zur Weckung der mystischen Gefühle in der Brust der Menschen trefflich. Da der Ordensbruder dabei persönlich hinter der Kirche zurücktrat, er seinen Namen änderte, so kennen wir daher meist das Volkstum der Sendlinge nicht. Es ist aber bekannt, daß bis zu einem Viertel die Jesuitenmissionare Deutsche waren, die sich mit besonderer Hingabe und Selbstaufopferung dem schweren Werk widmeten. Ein Beispiel solcher deutschen Arbeit im Weinberg des Herrn, wie es damals meistens hieß, ist uns in der Handschrift des deutschtiroler Jesuitenpaters Anton Sepp aufbewahrt worden, der 1692—97 in dem berühmten Jesuitenstaat Paraguay, diesem wohlgeordneten Staat von mehreren hunderttausenden Indianern unter der Leitung europäischer Padres, wirkte. Ganz Lateinamerika hat es nie wieder zu einem solchen disziplinierten Staatswesen gebracht, das ganz wie die alten Indianerstaaten die Untertanen wie Kinder behütete, erzog und mehr oder weniger ausnutzte. Und hier spielte die Musik und auch die deutsche Musik eine bedeutende Rolle. Pater Sepp zählt im einzelnen auf, was ein Pater dort alles leisten mußte: . . . „Man wird mich fragen, wer komponiert ihnen denn die Psalmen, Litaneyen, Hymnos, Offertoria, wer die Messen und so viele Motetten? Und wer hat diese Indianer singen gelehrt, wer die Orgel schlagen? Wer die Cornett blasen, Schallmeyen und Fagott? Wer hat diese armen Verlassenen gelehrt Glocken gießen, Orgeln, Cornett, Schallmeyen, Trompeten, Harpfen und noch mehr machen? Nemlich die ersten Patres Missionarii, unsere heiligen Voreltern und insonderheit etliche niederländische Patres . . . .“ „Was mich's kostet, die Indianer in unserer europäischen Musik zu instruieren, ist dem lieben Gott allein bekannt. Alle Missionarii über hundert Meilen weit schicken mir ihre Musikanten, daß ich sie in dieser Kunst unterweise, welche ihnen ganz neu und von der alten spanischen, so sie annoch haben, wie Tag und Nacht unterschieden ist. Ich muß also mit diesen meinen bärtigen oft eisgrauen Capellbuben von der Scala Musicae Ut Re Mi Fa So La ganz auf ein neues anfangen, so ich wegen der Liebe Gottes gar gern tue . . .“ Und an anderer Stelle: „Ein Mann hat das Missal nach der schönen Antorfer Ausgabe dergestalt schön und richtig abgeschrieben, daß man die Abschrift ebenfalls vor ein gedrucktes Exemplar halten sollte.“ „Nachdem ich nun drei Jahre eine große Menge Indianer aus meiner und den meisten anderen Reductionen (Missionsdörfern) in der Musik unterrichtet hatte, worunter auch zu rechnen, daß ich sie lehrte Davidsharfen und Clavicordia aus Zedernholz zu machen, auch Schallmeyen, Fagott, Flauten zu bohren, so entstund der herzliche Wunsch eine Orgel in unserer Kirche zu haben.“ Er baute dann die Orgel, goß die Pfeiffen aus eingeschmolzenen zinnernen Schüsseln, machte den Subbaß aus Zedernholz usw. „Ich brachte also ein schönes mit Pedal und Register versehenes und mit unseren musikalischen Instrumenten vollkommen harmonierendes Orgelwerk zusammen, welches ich zur allgemeinen Freude und großen Erbauung in meiner Kirche zu Japayu aufstellte.“ Das war also das erste deutsche Musikinstrument in Südamerika. Die Jesuitenherrlichkeit ging aber zu Ende, der ganze Staat wurde zerschlagen und die Indianer verliefen sich, bald den Firnis der Kultur wieder abstreifend. Nur in Ecuador und in Columbien hielten sich die Padres und geistlichen Gelehrten ohne Unterbrechung und unter ihnen wird noch mancher deutscher Musiker gewesen sein. Ein klerikaler, aber sehr tüchtiger Präsident von Ecuador erneuerte 1870 die Universität Quito auf rein geistlicher Grundlage und berief auch sechs deutsche jesuitische Gelehrte. Da er gleichzeitig ein Musikkonservatorium gründete, ist anzunehmen, daß an ihm auch deutsche jesuitische Musiker wirkten. Jedenfalls waren bis zu den jüngsten Tagen in Ecuador deutsche Geistliche an führenden Stellen tätig, ebenso wie man in der gleichen Zeit in Columbien in den sieben Provinzen je ein Lehrerseminar mit deutscher Leitung gründete, von denen noch Reste vorhanden sind; auch diese haben es sich wohl nicht nehmen lassen, deutsche Musik zu pflegen. In Bolivien traf ein Reisender Ende der 60er Jahre in einer alten Mission tief im Innern an der Grenze Brasiliens die Indianer noch so erfüllt von dem jesuitischen Musikunterricht, daß sie, obwohl schon lange kein Jesuitenmissionar mehr anwesend war, die Kirchenkonzerte selbständig weiterführten und unter einem alten ehrwürdigen indianischen Kapellmeister mit Orgel, Violinen, Flöten und Posaunen würdig und stimmungsvoll den Gottesdienst begleiteten.

Von derartigen kleinen Resten abgesehen, wird diese alte geistliche Musikherrlichkeit im eigent-

lichen Volke verloren sein. So haben sich in einem heute halb vergessenen Winkel des großen Erdteils ebenfalls Missionare, und zwar protestantische deutsche Heilskünder, um die Musik verdient gemacht. Das waren, und sind es heute noch, die Herrnhuter in Guayana, besonders in Surinam. Sie haben noch entsagungsvoller wie die Katholiken gearbeitet, da sie, nachdem sie noch von Zinsendorf selbst im Jahre 1734 zuerst hinausgeschickt worden waren, ganz auf sich gestellt waren. Ihr Missionswerk unterstützten sie ebenfalls sofort mit Musik, aber meist nur mit Gesang, da ihre Armut ihnen keine Instrumente gestattete. Die geistliche Musik wurde bei ihnen mit der weltlichen verbunden, wie es später die Praxis der Heilsarmee wurde. Der deutsch-holländische Geologe Martin machte in den 80 er Jahren eine Forschungsreise weit in das Land hinein, den Hauptstrom hinauf bis in die Dörfer der Buschneger (Nachkommen von in alten Zeiten entlaufenen Sklaven). In einem der Dörfer, wo die Einwohner meist noch keinen Weißen gesehen hatten, übernachtete er, und abends in seiner Hängematte liegend, wurde er plötzlich an seine Kindheit im fernen Deutschland erinnert. Die Neger sangen Lieder, die ihnen die Herrnhuter beigebracht hatten, zu den Melodien: „Mit dem Pfeil, dem Bogen,“ „O Tannenbaum, o Tannenbaum,“ „Ich hatt' einen Kameraden“ und manchen anderen.



Die Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig im Jahre 1723

Das Bild zeigt noch die alte, 1553 erbaute Schule, in welcher Bach gewirkt hat und welche 1732 erweitert und erhöht wurde

Aus: Alb. Schweitzer, J. S. Bach-Biographie
Mit Genehmigung des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig

Ähnliches, aber auf einem ganz andern Ursprung beruhend, weiß der Geograph Hettner aus der gleichen Zeit von Columbien zu erzählen. In dem hohen Bergland haben, des schwierigen Transportes wegen, manche Kirchen keine Orgel. Da stellen zum Palmensonntag gutgestellte Familien ihre Klaviere den Kirchen zur Verfügung, irgend jemand setzt sich an das Instrument und spielt einen Straußschen Walzer oder etwas aus einer Operette, während der Geistliche am Altar die Messe abhält und draußen am hellen lichten Tage Feuerwerkskörper abgebrannt werden. — Über die sonstige Einführung der neueren deutschen Musik in jene Länder versagen die Quellen; die vielen Reisebeschreibungen erwähnen die Musik kaum. Es kam eben selten vor, daß ein wissenschaftlicher oder Vergnügungsreisender gleichzeitig so musikalisch war, um das Musikleben der bereisten Länder untersuchen zu können.

Von einem eingeborenen Schriftsteller haben wir aber eine hübsche Schilderung über die Einführung der deutschen Musik in Venezuela, dem herrlichen Tropenlande, das in neuerer Zeit die berühmte Künstlerin Tereza Careño als Vertreterin südamerikanischer musikalischer Kunst zu uns nach Europa gesandt hat. Bei uns bringt man die edle Musik gern mit dem edlen Saft der Reben in Verbindung. In Venezuela spielte damals diese Rolle der Kaffee, der später dem Lande zu so großem Reichtum verhalf. Im Jahre 1786 war auf einem Landgut bei Caracas die erste Kaffeepflanzung von einem Franzosen angelegt worden, einem Apotheker Blandain. Hier trafen sich musikliebende Freunde unter den ersten herrlich duftenden Blüten der neuen Kaffeeherrlichkeit. Auch hier spielte ein Pater namens Sojo, der in europäischen Ländern gewesen und musikalisch sehr gebildet war, die Rolle des Anregers. Zu diesem musikalischen Kreise wurden auch zwei deutsche Naturforscher oder Sammler, Bredmayer und Schult, die das Land bereisten und für die Wiener Treibhäuser Pflanzen sammelten (Schön-

brunn), zugezogen. Nach Europa zurückgekehrt, sandten sie im Jahre 1789 an den Pater Sojo einige Musikinstrumente und Partituren von Pleyel, Mozart und Haydn. „Dies war die erste klassische Musik, die nach Venezuela kam“, wie der venezuelanische Schriftsteller Rojas sich ausdrückt.

Der deutsche „fahrende Musikante“ ist auch der Vermittler deutscher Musik für die musikliebenden Südamerikaner geworden. Kleine deutsche oder deutsch-böhmische Banden waren überall zu finden, bis der Krieg ihrer Tätigkeit, die sie heute nicht mehr aufnehmen können, ein Ziel setzte. Sperrt doch auch diesen Leuten die Valuta den Weg zu ihrer alten Betätigung. Die früheren Dampfschiffe, die noch keine aus Stewards gebildete, befrackte Musikkapelle hatten, nahmen solche Musikertrupps gerne umsonst mit gegen die Verpflichtung, unterwegs aufzuspielen. Ein französischer Maler (Biard) erzählt davon. Er bewundert die Ehrlichkeit der Deutschen, den Vertrag zu erfüllen, indem sie bei Sturm und Wetter unermüdlich ihre Weisen auf dem Verdeck erklingen ließen, selbst dann, wenn sich kein Passagier herauswagte. Er schildert die Leute und schreibt: „Die Klarinette verschwand beinahe in den enormen Händen des ehrlichen deutschen Kolosses, während sein zehnjähriger Sohn sich bemühte, mit allen verfügbaren Kräften eine Posaune zu meistern, die größer war als er selber ...“ Dies war vor 1870 (Biard reiste 1862 nach Brasilien, um das Kaiserpaar zu malen), zu einer Zeit also, als ein Franzose noch günstig über den Deutschen schreiben durfte. Manche deutsche Melodien haben diese deutschen Musik-Kulturträger in amerikanischen Ländern hinterlassen, die bei den musikbegabten Mischlingen haften blieben und von ihnen auf ihren einfachen Instrumenten nachgespielt wurden, obwohl auch diese Banden, anpassungsfähig wie der Deutsche ist, sich stark auf einheimische Musik warfen und alle 20 Nationalhymnen der einzelnen Staaten mit Eifer vorspielten. Man sah diese Deutschen im Schweiße tropischer Tage unter Palmen, sitzend zum Tanze aufspielen, sie wurden zu Hochzeiten hinzugezogen, wo sie gerade stattfanden, sie begleiteten deutsche Landsleute zu ihren einsamen Gräbern im fernen Lande, und in Hafenstädten haben sie abfahrenden Heimkehrern den Abschied von der zweiten Heimat durch: „Muß i denn, muß i denn ...“ versüßt.

Diesen einfachen Trägern deutscher Volksmusik folgten die ordengeschmückten befrackten Berühmtheiten deutscher Konzertsäle, die in den Hauptstädten der amerikanischen Länder vor den vornehmen oberen Zehntausend Werke der deutschen Kunst vortrugen. Auch ihnen verdankt die deutsche Musik da drüben manches, soweit sie sich wirklich als Vertreter deutscher Musik fühlten und nicht mehr Fremdes als Deutsches zu Gehör brachten. Neuerdings sind solche Berühmtheiten wieder auf amerikanischen Konzertreisen begriffen, was für die Ausbreitung oder Wiederbelebung des deutschen Ansehens im Auslande nur zu begrüßen ist. Aber auch die Militärmusik hat manche Anregung von Deutschland empfangen und manche deutsche Märsche zugeführt erhalten. Immer wieder finden wir in Landesschilderungen deutsche Kapellmeister erwähnt, die in amerikanischen Ländern Militärkapellen leiteten und durch ihren Eifer und ihre Disziplin anerkannte Erfolge erzielten.

Aber die lebende Quelle deutscher Musik im Auslande liegt nicht in den geschilderten Erscheinungen, sie liegt im Auslanddeutschtum. Es singt und klingt in deutschen Familien, in deutschen Vereinen, in deutschen Schulen und Kirchen durch den ganzen ausgedehnten Erdteil deutscher Gesang und deutsche Musik auf deutschen Musikinstrumenten. Wo man singt, da laß' dich ruhig nieder ... Viele haben sich nach hartem Kampf im neuen Vaterland niedergelassen, und wer früher, auch in der alten Heimat, kaum an deutsche Musik gedacht hatte, hier, zu Wohlstand gekommen, richtete er sich in eignen Häusern ganze Musikzimmer voller deutscher Instrumente ein. Die Geschichte der Anfänge des deutschen Handels in Südamerika ist noch nicht geschrieben. Der überseeische deutsche Kaufmann war natürlich immer sein Hauptträger, wenn er auch, wie die Kaufleute aller Nationen, sich zuerst nach seinem Vorteil umsah und dann an sein Volkstum dachte. Aber der Einfuhrhandel in Musikinstrumenten steht ganz bestimmt sehr eng mit dem Deutschtum in Beziehung, und mit der Ausbreitung des Deutschtums nahm er gewaltig zu. Statistiken aus älterer Zeit sind selten und lückenhaft. Wir wissen, daß von Hamburg im Jahre 1839 z. B. nach Cuba 2 Kisten und 20 Stück Musikinstrumente ausgeführt wurden, im Jahre 1840 10 Kisten und 16 Stück und im folgenden Jahre 14 musikalische Instrumente. Unter der Stückzahl wird man wohl Klaviere zu verstehen haben. Bei Mexiko und der Westküste von Südamerika ist nur im allgemeinen erwähnt: „Musikalische Instrumente“, was schon viel ist, da nur ein Dutzend Artikel als erwähnenswert angeführt werden. Am deutlichsten ist die Angabe bei Brasilien für das Jahr 1841: „28 Fortepianos“. Auf diesem Gebiet hat sich der deutsche Instrumentenhandel am schnellsten entwickelt. Fünfzig Jahre später bekam Brasilien für eine halbe Million Mark Klaviere von Deutschland, Mexiko etwas weniger, Chile für 107000 Mark usw. Nach einigen weiteren Jahren stieg Brasilien auf eine Million Mark für Klaviere und auf 850000 Mark für andere Musikinstrumente. Argentinien, das in seiner Entwicklung alle anderen südamerikanischen Länder schnell überholte, bekam in jenem Jahre für $3^1/_3$ Millionen Mark Klaviere und Klaviaturen, und für $2^1/_2$ andere Musikinstrumente von Deutschland. Argentinien ging dann

durch den Staatsbankrott, der sich natürlich bei Luxusgegenständen am stärksten fühlbar machte, stark zurück, stieg aber bis 1913 wieder auf die frühere Höhe. Brasilien hatte kurz vor dem Kriege eine Einfuhr von 1,8 Millionen Mark deutscher Klaviere. Mit einem Fünftel nahmen die amerikanischen Länder an der ganzen deutschen Instrumenten-Ausfuhr teil, was nicht zum wenigsten unseren deutschen, vor dem Kriege von der Heimat leider allzu vernachlässigten Auslanddeutschen zu verdanken ist.

Es ist daher für jeden Deutschen in der alten Heimat, dem aus ideellen Gründen oder als Industrie-Beteiligter die Wiederbelebung unserer Musikinstrumentenausfuhr am Herzen liegt, dringende Pflicht, den Auslanddeutschen die größte Aufmerksamkeit zu schenken und dadurch die Vorkriegssünden wieder gut zu machen; vor allen Dingen darf er der Auswanderungsfrage nicht aus dem Wege gehen. Die Auswanderung vieler Landsleute mag schmerzlich sein, da heute die besten auswandern werden, sie ist aber nicht zu umgehen. Sie kann und soll gehemmt werden, wo es sich um ungeeignete Auswanderungslustige handelt, den Geeigneten aber muß die Übersiedlung erleichtert werden, damit sie eine tüchtige Verstärkung des Auslanddeutschtums bedeuten. Man muß dabei nicht nur sie selbst unterstützen, sondern auch die vielen Bestrebungen, die für die Erhaltung ihres Deutschtums wie das der früher Ausgewanderten in Frage kommen. Wer die Jugend hat, hat die Zukunft. Wie wir schon erwähnten, sind die deutschen Schulen im Ausland die Träger deutscher Gedanken und in unserem Falle zugleich die Träger deutscher Musik. Es war kläglich, wie wenig bei uns vor dem Kriege weitere Kreise die Bedeutung dieser Tatsache erkannten. Trotz des deutschen Reichtums, der dem deutschen Spießertum freilich gar nicht bewußt war, wurde z. B. der Verein für das Deutschtum im Ausland nur bettelhaft bedacht. Er sorgte für Hunderte von deutschen Auslandschulen, Handelshäuser aber, die Millionen im Auslande, nicht zuletzt durch die Arbeit der Auslandsdeutschen, verdienten, standen in den jährlichen Beitragslisten mit 3—10 M. Was hierin z. B. die großen Musikfirmen taten, wollen wir lieber heute nicht mehr untersuchen. Sie müssen aber jetzt mit ganz anderen Mitteln einspringen, denn die Schulen im Auslande, die deutschen Schulen sorgen für sie.

Der Auswanderer, der auf Grund guter Vorbereitungen seitens der Heimat bald festen Fuß in Südamerika faßt, ist vielleicht in 5 Jahren auf eigner Scholle in eignem Häuschen für die Zukunft gesichert, und einige Jahre später kauft er sich, wenn auch nicht mehr für sich selber, sondern für seine Kinder, ein deutsches Klavier. Das ist der einzige Weg, die Zukunft und die Vergrößerung unseres Musikausfuhrhandels zu gewährleisten. Wird danach gehandelt, so gehört dem deutschen Musikinstrument die Zukunft. Der Musikhandel muß dazu beitragen, die Zukunft des Deutschtums zu sichern, als Entgelt dafür wird dieses unsere Musikausfuhr für die Zukunft sicherstellen.

Hierin ist die Aufgabe, die große Aufgabe der deutschen Musik für Latein-Amerika vorgezeichnet.

Musiker und Messe

Von Paul Daehne / Leipzig

Die geistig-künstlerischen Berufe finden in dem lärmenden Treiben des Mustermarktes keinen Spiegel ihrer Ideale, sie stehen vielfach der Industrie und dem Handel fremd gegenüber. Und dennoch sollten sie schon aus Zweckmäßigkeitsgründen, um des eigenen Nutzens, dabei auch innerer Vorteile willen, eine andere Haltung annehmen. Die bildenden Künstler lernen bereits, die Messe als ein Feld zu betrachten, das ihnen, eben durch Berührung mit der Industrie, Frucht bringt. Anregungen werden gegeben, Ideen geboren, Aufträge erteilt, neue Gebiete erschlossen und mit pulsendem Leben erfüllt.

Nur der Musiker steht vielfach noch abseits. Er lächelt vielleicht, wenn die Meßfremden neuerdings durch das Meßamt zu höchst seriösen Sinfoniekonzerten eingeladen werden, in denen sich die meist kleine Besucherschar offenbar gründlich langweilt. Jedem Menschen mit Weltblick ist ja klar, daß selbst der willigste Geist nach der Arbeitsbürde eines Geschäftstages der Messe sich schwer für ein Kunstempfängnis einzustellen vermag, das gedankliche Mitarbeit, seelische Disposition voraussetzt.

Von dieser Beziehung der Musik zur Messe soll hier nicht weiter gesprochen werden, denn man wäre leicht versucht, das Maß von Kunstverständnis oder vielmehr Nichtverständnis vieler Konzertgäste an drastischen Beispielen zu illustrieren. Habe ich doch selbst erlebt, daß ein würdiger Meßonkel von dem seelenvollen Gesang einer berühmten, etwas korpulenten Sängerin ergriffen schien, dann aber sich von der ästhetischen Spannung durch den tiefsinnigen Ausspruch erlöste: „Donnerwetter, ist die aber fett!“ Das sind eben Naturalismen von der Messe, die man nicht tragisch nehmen darf.

Es soll in Nachstehendem von der Musikindustrie, vom Instrumentenbau, vom mechanischen Musikwerk die Rede sein. Zweifellos besteht in manchen Musikerkreisen eine ausgesprochene Abneigung, ja Feindschaft gegen jene Industrie. Das elektrische Klavier, so wendet man

MUSIKALISCHE VERANSTALTUNGEN
FÜR DIE TEILNEHMER DER HERBSTMESSE VOM 27. AUG. BIS 2. SEPT. 1921

THEATER

Folgende Opern gelangen im NEUEN THEATER (Augustusplatz) zur Aufführung:

Sonnabend, den 27. August 1921. **I. Meß-Spiel: „Der Barbier von Bagdad".** Komische Oper in 2 Akten von Peter Cornelius. Hierauf: **„Versiegelt".** Komische Oper in 1 Akt von Richard Batka und Pordes-Milo. Musik von Leo Blech.

Sonntag, den 28. August 1921. **II. Meß-Spiel** (Gastspiel): **„Lohengrin".** Romantische Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Gast: Karl Oestwig von der Staatsoper in Wien (Lohengrin).

Montag, den 29. August 1921. **III. Meß-Spiel: „Don Juan's letztes Abenteuer".** Oper in 3 Akten von Otto Anthes. Musik von Paul Graener.

Dienstag, den 30. August 1921. **IV. Meß-Spiel: „Der Freischütz".** Romantische Oper in 4 Akten von Friedrich Kind. Musik von C. M. von Weber.

Mittwoch, den 31. August 1921. **V. Meß-Spiel** (Gastspiel): **„Mona Lisa".** Oper in 2 Akten von Beatrice Dovsky. Musik von Max Schillings. Gäste: Barbara Kemp von der Staatsoper Berlin (Mona Lisa) und Generalmusikdirektor Max von Schillings von der Staatsoper in Berlin (Dirigent).

Donnerstag, den 1. September 1921. **VI. Meß-Spiel: „Der Mantel"** von Giuseppe Adami, **„Schwester Angelica"** und **„Gianni Schicchi"** von Giovacchino Forzano, deutsch von Alfred Brüggemann. Musik von Giacomo Puccini.

Freitag, den 2. September 1921. **VII. Meß-Spiel: „Die Meistersinger von Nürnberg"** in 3 Aufzügen von Richard Wagner.

Preise der Plätze einschließlich Vormerkgebühr

	Sonntag, 28. 8. 21. Mittwoch, 31. 8. 21.	für die übrigen Tage
Bühnenlauben im Saal und Balkon	M. 53.—	M. 43.—
Mittelbalkon, vordere Reihen	M. 53.—	M. 43.—
Mittelbalkon, mittlere Reihen	M. 53.—	M. 43.—
Seitenbalkon	M. 53.—	M. 43.—
Mittelbalkon, hintere Reihen	M. 43.—	M. 28.—
1. Saalplatz	M. 53.—	M. 43.—
II. Saalplatz	M. 48.—	M. 35.—
Balkonlauben	M. 48.—	M. 35.—
Bühnenlauben, I. Rang	M. 43.—	M. 25.—
Amphitheater	M. 43.—	M. 28.—
I. Rang, Lauben	M. 43.—	M. 28.—
Saallauben	M. 43.—	M. 28.—
II. Rang, Mittelplatz	M. 33.—	M. 23.—
III. Saalplatz, 1.—3. Reihe	M. 43.—	M. 28.—
IV. Saalplatz	M. 28.—	M. 18.—
II. Rang, Seitenplatz	M. 28.—	M. 18.—

GEWANDHAUS-SONDERKONZERTE

In Anbetracht des Umstandes, daß bei Abhaltung nur eines Konzertes zahlreiche Wünsche um Zusendung von Eintrittskarten unberücksichtigt bleiben mußten, ist dieses Mal die Abhaltung zweier Sonderkonzerte mit dem weltberühmten Leipziger Gewandhausorchester vorgesehen. Die erste Aufführung, an welcher auch die Regierungsvertreter, die Behörden und die Mehrzahl der Ehrengäste des Meßamts teilnehmen, findet am Sonntag, 28. August, dem Eröffnungstage der Messe, vormittags 11 Uhr, statt. Dienstag, 30. August, abends 1/2 8 Uhr, wird das Konzert mit der gleichen Vortragsfolge wiederholt. Leitung: Wilhelm Furtwängler, Dirigent der Sinfoniekonzerte der Staatskapelle in Berlin und der Museumskonzerte in Frankfurt a. M. Solist: Télémaque Lambrino (Klavier). Eintrittskarte M. 30.—.

KONZERTE IM VÖLKERSCHLACHTDENKMAL

Vom Sonntag, 28. August bis Donnerstag, 1. September, täglich nachmittags 1/2 5 Uhr Gesangsaufführungen vom Domchor zu Leipzig. Eintrittskarte (einschließlich Gebühr für die Besichtigung des Denkmals) M. 5.—

KONZERT DES LEIPZIGER KONZERT-VEREINS

Mittwoch, 31. August, abends 8 Uhr im großen Festsaale des Zentraltheaters (Gottschedstraße), Sinfoniekonzert (Symphonie pathétique Nr. 6 von Tschaikowsky und Erstaufführung des Klavierkonzertes Nr. 3 — Metamorphores — von Palmgren) mit dem Grotian-Steinweg-Orchester (60 Musiker). Solist: Hermann Kögler, Klavier. Leitung: Hermann Scherchen. Eintrittskarten: M. 18.—, 14.40, 12.—, 9.60 und 7.20.

MOTETTE

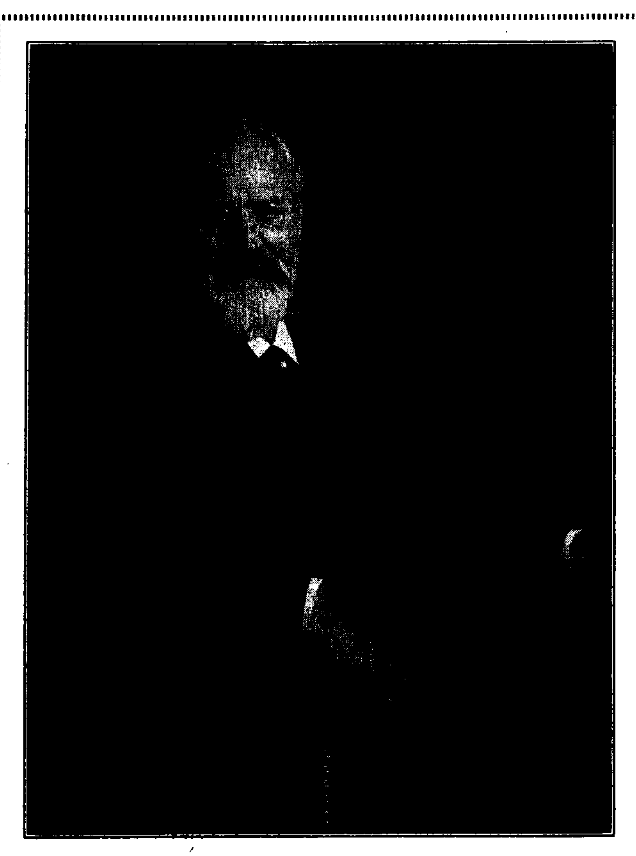
Mittwoch, 31. August, nachmittags 2 Uhr in der Thomaskirche. Unter Mitwirkung des Thomanerchores. Bevorzugte Plätze M. 2.—, im übrigen Eintritt frei.

KONZERTE DER LEIPZIGER SINGAKADEMIE (Gegr. 1802)

Dienstag, 30. und Mittwoch, 31. August, abends 1/2 8 Uhr in der Thomaskirche Aufführung: „Schöpfung", Oratorium für drei Einzelstimmen (Sopran, Tenor, Baß), gemischten Chor und Orchester von Joseph Haydn. Mitwirkende: Fräulein Lotte Mäder (Sopran), Herr Fritz Fitzau (Tenor), Leipzig, Herr Kammersänger Albert Fischer (Baß), Berlin. Leitung: Professor Gustav Wohlgemuth. Eintrittskarten M. 15.—, 12.— und 10.60.

ein, macht einen Pianisten, das Orchestrion eine ganze Kapelle brotlos. Aber das trifft trotzdem letzten Endes nicht zu, und jene erwähnte Abneigung ist verwandt mit dem Groll der Lyoner Weber, die das Modell zu Jacquards Webstuhl zerschlugen, weil sie befürchteten, sie müßten allesamt verhungern, wenn eine solche Maschine in Gang käme. Oder, um ein anderes historisches Beispiel anzuführen: als der große Volkswirt Friedrich List sein deutsches Eisenbahnnetz ausarbeitete, da wüteten alle Fuhrleute, und doch gibt es heute mehr Spediteure denn jemals. Die Alten, die im Heiligen Römischen Reiche die Rollwagen laufen ließen, würden zugeben müssen, daß nur die äußeren Verkehrsformen sich gewandelt haben, das Geschäft aber gesteigert wurde.

Als Paul Ehrlich in Leipzig seine zunächst noch primitiven Musikwerke erfand, als er sein Ariston auf den Markt brachte — es war dies etwa vor vier Jahrzehnten — da wandte sich der künstlerisch feiner Empfindende zunächst noch unbefriedigt ab, weil jenen Instrumenten mit ihrem mechanischen Präzisionstakt, ihrem starren Rhythmus und ihrer Ausdruckslosigkeit die Seele fehlte. Und dennoch war die Erfindung der zunächst 32 tönigen endlosen Notenscheibe eine technische Großtat. Spieldosen hat man freilich schon früher gekannt, und bereits in der Zeit des Barock, und mehr noch des Empire, regierte die mühevoll gekünstelte Stiftwalze das mechanische Musikwerk. Nun aber erweiterte die Pappscheibe mit den gestanzten Notenlöchern den Vortragsplan, sozusagen das Repertoire, und durch die Vervielfältigung der Scheibe war auch die Verbreitung ins Unbegrenzte gesichert. Was zur Zeit des Empire ein Spielzeug im Salon der Reichen gewesen war, begann jetzt weite Volkskreise zu interessieren.



Prof. Hans Sitt

der ausgezeichnete Violinpädagoge am Konservatorium, der Senior der Leipziger Komponisten, weltbekannt durch seine Violinwerke vor allem pädagogischer Richtung, langjähriger Dirigent des Leipziger Lehrergesangvereins, den er immer wieder zu neuen Erfolgen führt. Sitt vollendet am 21. September sein 71. Lebensjahr.

Unermüdlicher Erfindergeist hat die erstaunlichsten technischen Verbesserungen erzielt, und heute werden Wunderinstrumente gebaut — ich denke vornehmlich an Weltes „Mignon" —, die wahrhaft magische Kräfte in sich bergen. Das genannte, bis zur restlosen Vollendung geführte Klavier und seine, anderen Werkstätten entstammenden Verwandten halten das Meisterspiel der edelsten Künstler mit allen Zügen individueller Auffassung, allen dynamischen Schattierungen und agogischen Feinheiten fest. Welchen Gewinn würden wir haben, wenn dieser mechanische, und dabei das höchste Erfinder-Ingenium in sich schließende Apparat schon zu Zeiten Liszts dagewesen wäre! Welche pädagogischen Werte, welche weihevollen ästhetischen Erregungsmomente sind mit derartigen Zauberklavieren verbunden! Freilich, wie viele Mühe hat die Konstruktion gekostet, wie viele Versuche waren nötig auf dem langen Entwicklungsgange! Auf technische Einzelheiten soll hier nicht eingegangen werden, denn dieses Gebiet ist ja dem Musiker fremder, als dem Mechaniker, der etwa Zungenstimmen durch Stahlkämme ersetzte oder an Stelle der kleinen Gummischläuche im Klavierspielapparat metallene Röhrchen rückte. Daß es zuerst amerikanische Ingenieure waren, die das beseelte Klavier mit all seinen Patenten auf den Markt gebracht haben, das ist gleichgültig; die Erfindung kam der ganzen Menschheit zugute. Aber auch der gesamten industriellen Welt, nicht zuletzt den deutschen Unternehmern. Denn, wenn auch durch die kulturfeindliche Luxussteuer beengt und beschränkt, steht doch zumal im deutschen Vaterlande die Fabrikation der Musik-

instrumente und mechanischen Musikwerke ehrenvoll da. Die deutschen Erzeugnisse sind schwer zu erreichen, geschweige denn von ausländischen Herstellern zu überbieten. Das wissen z.B. die Engländer sehr wohl, die schon vor dem Kriege alles aufboten, um im Wettbewerbe zu siegen. Vergeblich!

Soll ich ferner an die beispiellose Entwicklung der Sprechmaschinen, der ehedem mit Wachszylindern ausgerüsteten Grammophone, erinnern, die ihre ursprünglichen störenden Nebengeräusche überwunden haben? Wird nicht, um ein gerade jetzt sich aufdrängendes Beispiel zu wählen, des Sängerfürsten Caruso Stimme wie Geistergrüßen aus dem Grammophon erschallen, noch fernen Nachfahren zur Freude? Soll ich ferner auf die Orchestrions für verschiedenste Zwecke hinweisen, die längst nicht mehr mit Stiftwalzen, sondern mit leicht auszuwechselnden Scheiben und Rollen betrieben werden? Wer hätte noch nichts von den Versuchen und Teilerfolgen Hupfelds gehört, das Problem des diffizilsten Instrumentes, der mechanischen Geige zu lösen? Mechanische Harmoniums rufen jetzt in den entferntesten Zonen musikalische Genien herbei, die große mechanische Konzertorgel Poppers, die auf der Weltausstellung in Turin lebhafte Bewunderung fand, wurde nach Spanien verkauft, Südamerika bestellt Sinfonieorchestrions, auf Schiffen und in weltfernen Einsamkeiten spielen mechanische Klaviere.

Und was haben die Musiker davon? Das ist die Kardinalfrage! Hier die Antwort: Unzählige Musiker finden in der betreffenden Industrie direkt ihr Brot. Pathé unterhält für seine Sprechmaschinen ein eigenes Orchester, viele Virtuosen spielen in die Aufnahmeapparate, tüchtige Theoretiker sind bei der Herstellung und Prüfung der Notenrollen tätig. Das eminent Wichtige ist, daß auch ein mechanischer Musikvortrag, soweit er seelischen Reflexen und allerlei Modifikationen in Farbe und Rhythmus Spielraum gewährt, große Eindrücke geben kann und in weitesten Kreisen Freude an der Tonkunst erweckt, nährt und fortbildet. Das Musikwerk erfüllt eine großartige Weltmission der Kunstverbreitung. Es macht unsere Tonsetzer und ihre Werke bekannt, es ist befreit aus der einstigen Ausdrucksstarrheit, und darum schmilzt seine Seelenkündung auch die Herzen solcher Menschen, die bisher idealen Kunstoffenbarungen fern standen. Jeder Musiker ist auf irgendeine Art interessiert an der Verbreitung der mechanischen Musikinstrumente und sei es selbst nur durch Eröffnung allgemeiner Kunsteinflüsse auf die große Menschenfamilie. Wo aber ließen sich die Fortschritte der Entwikkelung klarer übersehen als auf dem Sammelpunkte der Musikindustrie, der Messe? Hier kontrolliert man, wie sich das Verlangen der Menschen nach Musik allenthalben verstärkt, und daß von diesem Verlangen nicht nur der unmittelbar der Industrie dienende Musiker Gewinn erhoffen darf, das liegt auf der Hand.

Die neueste, die Musik betreffende Steuerrede des Reichsfinanzministers

Gehalten am 15. August im Reichstag

Telephonischer Drahtbericht unserer Berliner Schriftleitung nach dem Stenogramm:

Das Haus ist außerordentlich gut besetzt, ebenso die Tribünen. Man unterhält sich sehr angeregt, gewissermaßen in musikalischer Stimmung, bis der Minister die Rednertribüne betritt und sofort beginnt:

Meine Damen und Herren!

Ich habe Ihnen heute die neuen Steuergesetze vorzulegen, die das gesamte Gebiet der Musik und ihrer Pflege betreffen und endlich, nach vielen Kommissionsberatungen, so weit gediehen sind, daß wir mit absolutem Erfolg Hand auf dieses Steuergebiet legen können. Lassen Sie mich sofort beginnen, denn wir haben einen Riesenstoff zu bewältigen.

Wie Sie alle wissen, liebt das deutsche Volk die Musik überaus, derart, wie man es bei keinem anderen Volke antreffen dürfte. Gerade hierauf, auf diese Liebe, gründen sich meine ganzen Steuererlasse. Denn was man liebt, das läßt man sich auch was kosten, und zwar um so mehr, je unnötiger die betreffende Liebe eigentlich ist. (Hört, hört!) Ganz recht, hören Sie nur recht zu, denn nun kommt gerade das, worauf es ankommt. Die Musik ist schließlich und trotz allem etwas ganz Unnötiges; liebt man sie aber dennoch, so zahle man doch wenigstens denkbar nötige Steuern, eine Schlußfolgerung, die in ihrer Logik unanfechtbar ist. Ebenso logisch ist, daß man, je mehr etwas, das man liebt, kostet, um so mehr davon haben möchte, und gelte es was es wolle. (Na, na!) Nanaen Sie nicht, meine Herren, denn ich werde Ihnen das Gesagte näher beweisen. In einer Kommissionssitzung wurde das Wort eines deutschen Komponisten zitiert, der gesagt habe, er könne das Wesen der Musik nur in der Liebe fassen. Ganz meine Meinung, konnte ich da nur sagen. Sie alle, meine Herren — die Damen in diesem hohen Hause bitte ich um Entschuldigung, sie sind selbstredend nicht damit gemeint —, Sie, meine Herren, wissen sehr gut, was gerade die Liebe kostet und was man sie sich kosten läßt, wie Sie auch wissen, daß man um so versessener

darauf ist, je mehr sie kostet, wie sie ferner desto mehr kostet, je versessener man darauf ist. (Man hört plötzlich von der Zuhörertribüne die Melodie des Schlagers: „In der Nacht, wenn die Liebe erwacht“ pfeifen, in die besonders jüngere Mitglieder des hohen Hauses mit einstimmen. Klingel des Präsidenten.) Nicht nötig, Herr Präsident, denn schließlich dokumentiert diese plötzliche Aussprache in Tönen nichts anderes als wovon ich ausging, daß eben der Deutsche die Musik überaus liebt, er sie, wie der betreffende Komponist aussprach, in der Liebe faßt. Nach dem Gesagten erhellt also unzweideutig, daß, je mehr man sich die Musik kosten lassen muß, man um so versessener auf sie sein wird, so daß wir mit dem genialen — so darf ich es ohne Erröten bezeichnen —, daß wir mit dem genialen Steuerprogramm gleich zwei Fliegen auf einmal treffen: Erstens erschließen sich uns eine Unmenge ergiebigster Steuerquellen, zweitens aber wird die Liebe, das Bedürfnis für Musik dadurch nicht, wie es bei andern zu besteuernden Artikeln der Fall ist, verringert, sondern im Gegenteil überaus verstärkt. Das Resultat ergibt sich von selbst: Immer größer und ergiebiger werden sich die musikalischen Steuerquellen in der Zukunft gestalten, zugleich aber entwickelt sich die Liebe zur Musik zu einer förmlichen Begierde, so daß die Zeit bald kommen dürfte, in der man die Musik nicht als eine unnötige, sondern im Gegenteil als eine im Sinne des Staates höchst notwendige. Kunst wird bezeichnen können. Auf dieser Grundlage also, die Sie, wie ich sehe, vollauf erfaßt haben, baut sich das musikalische Steuergebäude auf, das ich Ihnen nunmehr im einzelnen erklären werde.

Die Musik teilt sich, wie ich mir sagen ließ, in vokale und instrumentale, sowie in die Verbindung beider ein. Die Vokalmusik, meine Damen und Herren, wird mit der Stimme gemacht, die Instrumentalmusik mit Instrumenten (Stimme aus der kommunistischen Linken: Und das Pfeifen? Abgeordneter Müller Nr. V von der Rechten ruft: Mit der Schnauze! Gelächter). Darf ich bitten! Dieser Unterschied von Vokal- und Instrumentalmusik ist von fundamentaler Wichtigkeit, dem früheren Finanzministerium aber völlig entgangen, indem es sonst ganz undenkbar gewesen wäre, daß die Stimme, das Instrument der Vokalmusik, einer Besteuerung durchaus entgangen ist. Wie Sie wissen, ist vor allem einmal das Klavier — ich komme darauf noch näher zurück — einer kleinen Besteuerung unterworfen worden, und natürlich wird, da wir denn doch in einem demokratischen Staate leben (Widerspruch rechts und an der äußersten Linken), eine derartige Steuer auf sämtliche Musikinstrumente ausgedehnt. An die Stimme, die menschliche Stimme dachte man aber nicht im mindesten. Welche schreiende Ungerechtigkeit gegenüber solchen, die sich ihr Instrument, und sei es nur eine Mundharmonika, anschaffen müssen! Während heutzutage ein Violinvirtuose für ein ausgezeichnetes Instrument vielleicht eine Viertelmillion zahlt, hat der Stimmbesitzer sein Instrument gratis erhalten und braucht ohnedies für dessen Unterhalt nichts auszugeben. Diese Ungerechtigkeit schreit zum Himmel und muß aus der Welt geschafft werden. Hören Sie zu, wie dies geschehen soll. Entdeckt jemand, daß er eine Stimme hat und geht mit ihr zum Stimmbildner, um sie ausbilden zu lassen, so zahlt er ohne weiteres eine Anschlagsumme von mindestens 500 M., je nach der Güte der Stimme aber bis zu 8000—10000 M., wobei der Selbsteinschätzung nach Seite der Höhe hin keine Grenzen gesetzt werden. Bedenken Sie, was das bei der Eitelkeit von Stimmbesitzern heißt. Jeder will natürlich seine Stimme möglichst hoch eingeschätzt wissen, weil das zugleich später für ihn eine Reklame bedeutet, und so wird ein förmliches Überbieten die Folge sein, nur daß der Staat den Profit hat. Auch der ausgebildete Sänger darf sein Instrument nach der Höhe zu selbst einschätzen und mit seiner Steuersumme öffentlich operieren. Geben Sie acht, wieviel Millionenstimmen wir da angezeigt finden werden! Aber weiter, weiter! Auch an die Stimmen von Männer- und Gemischten Chören werden wir herantreten, von welcher Steuer ich mir bei der großen Zahl von Chören ungemein viel, d. h. mindestens eine Milliarde verspreche. Man sagt, daß die Chorvereinigungen sehr mit ihrer Existenz zu kämpfen hätten und jegliche weitere Besteuerung jene bedrohe. Meine Damen und Herren! Kämpfen müssen wir alle, gerade das Kämpfen wird uns auch wieder hoch bringen. Dann denken Sie daran, was ich eingangs sagte, daß man sich jede Liebe, also auch die zum Gesang, auch etwas kosten läßt. Wieder operieren wir aber mit der auf Eitelkeit basierenden Selbsteinschätzung. Denken Sie an die Chortenöre, von denen sich jeder um so wertvoller vorkommen darf, je höher er den Schmelz seiner hohen Töne versteuert, denken Sie andererseits an solche reiche Damen in gemischten Chorvereinigungen, die zwar nur piepsen, aber doch als Stütze des Chors gelten möchten. Fürwahr, das kann geschehen, sobald sie ihre Stimme möglichst hoch versteuern. Es wird gestattet sein, daß die Damen in Konzerten eine Brosche tragen, auf der mit großen Ziffern die versteuerte Summe angegeben ist. Versteuert die Kommerzienrätin A. 50000 M., so läßt es ihre Rivalin nicht ruhen, bis sie noch mehr versteuert, und so treibt eine die andere in die Höhe.

Indem nun auch die Stimmen in dieser Art versteuert werden, ergibt sich eine umfassende Besteuerung der sämtlichen Musikinstrumente von selbst, die nun zudem als denkbar selbstverständlich erscheint. Bisher haben wir uns bei dem Klavier mit einer Lappalie, mit 15 Prozent begnügt, was

natürlich ganz anders wird, indem es sich um 50 Prozent handeln soll. Schon gegen die lächerlichen 15 Prozent hat man protestiert, was ich ganz und gar nicht verstehen konnte. Denn wie verhält sich's? Wer ein Bergwerk besitzt und aus diesem Kohlen oder Erz herausholt, zahlt, meine Damen und Herren, doch wirklich auch seine Steuern. Wer nun aber aus einem Instrumente, einem Klavier, Töne herausholt, die doch, wie man sagt, die Leute ebenfalls erwärmen, gelegentlich sogar bis zur Siedehitze begeistern, wie, der sollte keine Steuern bezahlen? Das Instrument ist mit einem Bergwerk zu vergleichen, redet man doch ganz richtig von erzenen, silbernen, ja goldenen Tönen, die jemand seinem Instrument entlockt. Der große Fehler der früheren Finanzministerien bestand eben darin, daß sie ihre Steuern dem deutschen Volke nicht auch erklärten. Das deutsche Volk will aber die Gründe wissen, dann zahlt es gern und ohne Murren, fühlt sich sogar beglückt, zahlen zu dürfen. (Au, au, von verschiedenen Seiten.)

Unter ähnlichen Mißverständnissen hat auch die Lustbarkeitssteuer zu leiden. Es ist gegen sie, weil sie gleichmäßig alle öffentlichen Vorführungen betrifft, von seiten der Künstler, Konzertinstitute usw. in einer geradezu unerhörten Weise protestiert worden. Selbst ernsteste Kirchenkonzerte von Vereinen, die so arm wie Kirchenmäuse seien, würden dieser Steuer unterworfen und es sei doch geradezu ein Skandal, hier von einer Lustbarkeit zu sprechen. Ich weiß nicht, was die guten Leutchen eigentlich damit sagen wollen. Ist's denn für sie nicht eine Lust, eine Orgelei von einem gewissen Bach, eine langatmige Arie eines Händel oder eine Passion usw. zu hören? Ist es aber nicht der Fall, so heucheln sie doch offenbar Lust, und zahlen, da Heucheln negativ zu bewerten ist, mit Recht so eine Art Heuchelluststeuer, abgekürzt H. l. st. Und weiter, die gleichen Leute, die derartige Konzerte besuchen, behaupten, es sei für sie eine Qual, Operetten- und sonstige Unterhaltungsmusik — Schundmusik, wie sie es nennen — anzuhören, finden aber trotzdem hierfür die Lustbarkeitssteuer ganz angebracht. Wo bleibt da die Logik? Andererseits finden die Liebhaber von leichter Musik die ernste Konzertmusik furchtbar langweilig und taxieren sie damit als eine Qual. Was also dem einen eine Lust bedeutet, heißt für den andern Qual und umgekehrt. Muß immer wieder gesagt werden, daß wir, trotz des Widerspruchs von rechts und der äußersten Linken, in einem demokratischen Staate leben? Oder muß ich gerade den Besuchern von Kirchenkonzerten mit der Bibel kommen, daß nämlich der Herr die Sonne über Gerechte und Ungerechte scheinen läßt! (Gemurmel rechts und im Zentrum, das ein geübtes Theaterreferentenohr als auf das Wort: Rhabarber, Rhabarber entstanden zu rekognoszieren vermag.) Der Finanzminister mit erhöhter Stimme: Und so spreche ich denn, meine Damen und Herren, mit dem allerstärksten Nachdruck aus, daß in facto und vor dem Gesetz zwischen sogenannter Tingeltangelmusik und einer Passionsmusik z. B. nicht der geringste Unterschied besteht und daß . . .

Hier bricht der Bericht plötzlich ab, und zwar infolge der notorisch miserabeln telephonischen Verhältnisse zwischen Berlin und Leipzig. Die letzten Worte die von unserm überaus feinhörigen Telephonfräulein noch aufgenommen und verstanden werden konnten, heißen: Sturm im Hause, Gej..., über welches letzte Wort wir uns im Unklaren befinden, da es sowohl Gejohle wie Gejauchze bedeuten kann, so daß wir zur Zeit tatsächlich noch im Unklaren darüber schweben, ob das hohe Haus in einen Sturm der Entrüstung oder begeisterter Zustimmung ausbrach. Wir vermuten, daß es sich um beides zugleich handelte, werden aber alles Nähere, auch den Schluß der Rede, durch ein Extrablatt kundgeben. Völlig unmöglich ist es auch, in der Kürze der Zeit zu der Rede Stellung zu nehmen, was dann aber gebührend geschehen soll.

Die Schriftleitung.

Wander-Ausstellungen für Klavierliteratur

Ein Vorschlag von Prof. Karl Zuschneid / Naumburg a. S.

In der privaten Musikpflege sowohl wie im musikalischen Erziehungs- und Bildungswesen nimmt das Klavier und seine Literatur eine unbestritten überragende Stellung ein. Die alle Schichten der Gesellschaft durchdringende Vorliebe für das Klavierspiel hat denn auch allmählich den Boden für das Emporwachsen parasitärer Erzeugnisse und Erscheinungen bereitet, deren üppiges Gedeihen zu einer kulturellen Landplage geworden ist. Die Schuld an der ungeheuren Verbreitung von Schundliteratur fällt in erster Linie den unkontrollierbaren Mängeln, Fehlern und Auswüchsen im musikalischen Unterrichtswesen zu, deren Ursprung in der Vernachlässigung musikalischer Erziehung durch die Schule im allgemeinen wurzelt. Daß ein aufdringlicher Industrialismus sich die weitverbreitete musikalische Un- und Halbbildung zunutze macht, ist gar zu selbstverständlich. So sehen wir den Musikalienmarkt fortwährend überschwemmt mit Massen kunstwidriger Produkte, die sich einem urteilsunfähigen Publikum in marktschreierischer Weise überall aufdrängen und dem Eindringen und der Verbreitung wertvoller Schöpfungen in weite Kreise hindernd im Wege stehen.

Den Anfang macht die Legion von Elementar-Klavierschulen, deren offensichtlicher Zweck nicht weiter reicht, als ein oberflächliches Klimperbedürfnis großzuziehen und gleich schon in versumpfte, allen künstlerischen Zielen fernliegende Niederungen des musikalischen Geschmacks herabzuziehen, in denen es meist für immer rettungslos versunken bleibt. Abermals sind es Legionen Unberufener, die sich einem urteilslosen und vertrauensseligen Publikum als „Führer" in jene Wüsteneien musikalischer Entartung aufdrängen, und gegen die das Können und der ernste zielbewußte Wille Berufener einen schweren Stand hat.

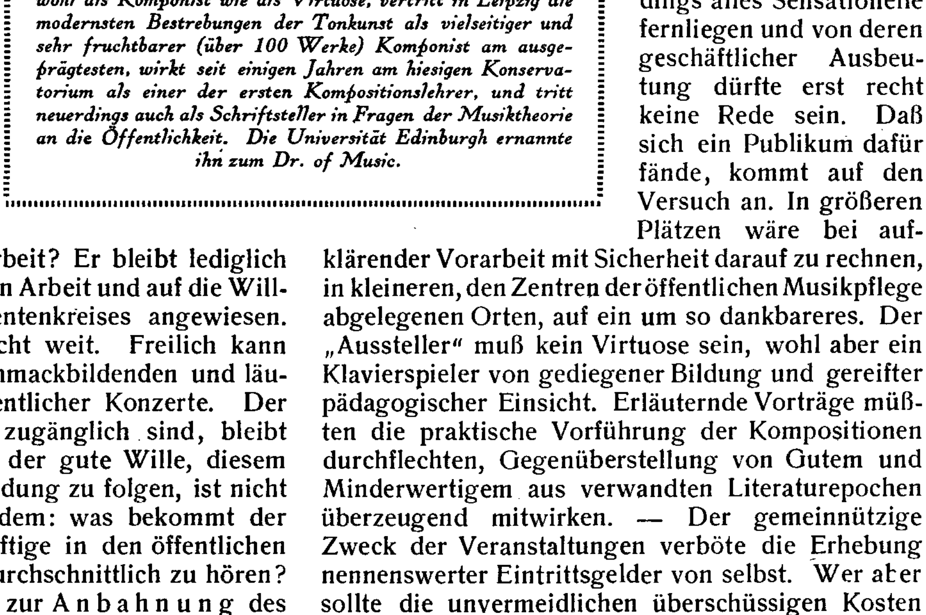
Wie ist den Massen musikalisch Irregeführter und Verblendeter aufklärend beizukommen? Durch Lehre und Beispiel — gewiß. Aber der Weg des gewissenhaften, von künstlerischem Ernst durchdrungenen Lehrers ist ein gar langwieriger und die Geduld seiner Auftraggeber meist engbegrenzt. Bis er ihnen das Leuchten eines erstrebenswerten Kunstziels im Ergebnis seiner mühevollen Arbeit aufweisen kann, ist jene bereits zu Ende. Wirksamer und überzeugender würde schon das Beispiel, die Anschauung eingreifen. Aber: wo soll ein vielbeschäftigter Lehrer die Zeit hernehmen zu planmäßiger Aufklärungsarbeit? Er bleibt lediglich auf das Werben seiner stillen Arbeit und auf die Willfährigkeit seines Interessentenkreises angewiesen. Das reicht gewöhnlich nicht weit. Freilich kann er eintreten für den geschmackbildenden und läuternden Einfluß guter öffentlicher Konzerte. Der Kreis aber, dem solche zugänglich sind, bleibt immerhin beschränkt und der gute Wille, diesem Wege zu musikalischer Bildung zu folgen, ist nicht allgemein vorhanden. Zudem: was bekommt der musikalisch Bildungsbedürftige in den öffentlichen Vorträgen der Pianisten durchschnittlich zu hören? Sicherlich nicht das, was zur Anbahnung des Verständnisses für höhere Kunstschöpfungen gerade ihm not tut. Mit der Vorführung sattsam bekannter Paradepferde der Virtuosenliteratur ist dafür nichts getan. Hier zeigt der Künstler dem verblüfft Staunenden gewöhnlich nur, wie weit man's in seiner Kunst bringen kann, nicht gerade immer zum Gewinn Werdender, die dabei nicht selten eine lähmende Entmutigung befällt, oder, was schlimmer ist, sich in Zeit und Lust verschwendendem Bemühen an Werken vergreifen, die ihrer Leistungsfähigkeit fernliegen. Gerade für die Literatur, die für eine gesunde Entwicklung des Musiksinns und Verständnisses zu allernächst in Betracht käme, bleibt der Konzertsaal fast unzugänglich. Mustergültige Vorführungen richtunggebender Werke aller Stilgattungen und Entwicklungsstufen würden für die allgemeine Musikbildung und die Läuterung des Geschmacks ungleich mehr tun als Virtuosen-Konzerte. Derartigen Veranstaltungen würde und müßte allerdings alles Sensationelle fernliegen und von deren geschäftlicher Ausbeutung dürfte erst recht keine Rede sein. Daß sich ein Publikum dafür fände, kommt auf den Versuch an. In größeren Plätzen wäre bei aufklärender Vorarbeit mit Sicherheit darauf zu rechnen, in kleineren, den Zentren der öffentlichen Musikpflege abgelegenen Orten, auf ein um so dankbareres. Der „Aussteller" muß kein Virtuose sein, wohl aber ein Klavierspieler von gediegener Bildung und gereifter pädagogischer Einsicht. Erläuternde Vorträge müßten die praktische Vorführung der Kompositionen durchflechten, Gegenüberstellung von Gutem und Minderwertigem aus verwandten Literaturepochen überzeugend mitwirken. — Der gemeinnützige Zweck der Veranstaltungen verböte die Erhebung nennenswerter Eintrittsgelder von selbst. Wer aber sollte die unvermeidlichen überschüssigen Kosten



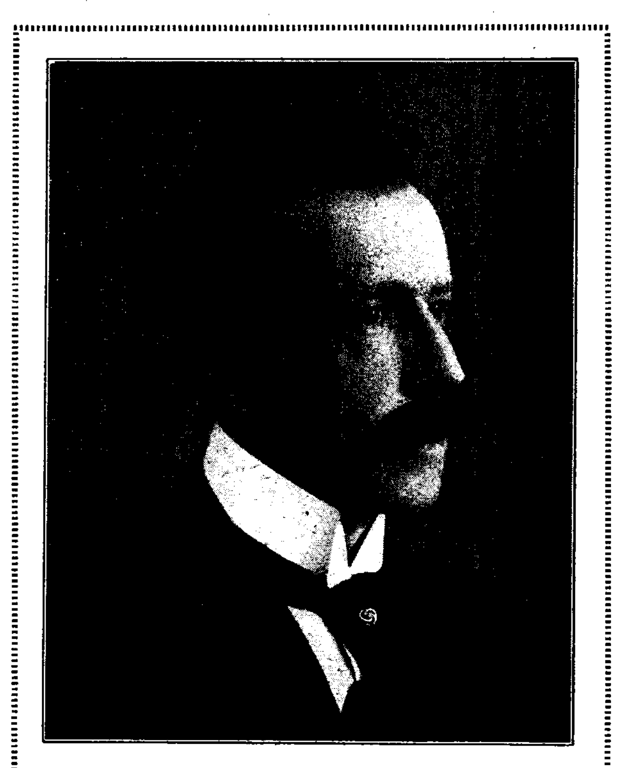
Phot. Reinhard, Leipzig — Verlag F. Jost, Leipzig

Dr. Sigfrid Karg-Elert,

der erste Vertreter des Kunstharmoniums in Deutschland sowohl als Komponist wie als Virtuose, vertritt in Leipzig die modernsten Bestrebungen der Tonkunst als vielseitiger und sehr fruchtbarer (über 100 Werke) Komponist am ausgeprägtesten, wirkt seit einigen Jahren am hiesigen Konservatorium als einer der ersten Kompositionslehrer, und tritt neuerdings auch als Schriftsteller in Fragen der Musiktheorie an die Öffentlichkeit. Die Universität Edinburgh ernannte ihn zum Dr. of Music.



tragen? In normalen Zeiten könnte man an eine Unterstützung durch Staat und Kommune denken. Das ist nun freilich ausgeschlossen, wie wohl doch für sogenannte Volkskonzerte hier und da reichlich Geld gespendet wird. Zum mindesten ließe sich aber für den Zweck musikalischer „Ausstellungen", die der Hebung und Veredlung allgemeiner Musikpflege dienen, die kostenlose Überlassung städtischer Lokale und die Befreiung von irgendwelcher Besteuerung anstreben und erreichen. Das wäre schon etwas. Da mit den Ausstellungen die Vorführung einwandfreier neuerer, noch wenig bekannter Literatur notwendig verbunden sein müßte, so sollte eine tatkräftige Förderung und Unterstützung seitens der Verleger zu erwarten sein. Alle die üblichen Publikationsmittel würde die persönliche Werbung durch Wort und Ton an Überzeugungskraft und nachhaltiger Wirkung weit übertreffen. Die Beachtung der Anzeigen in Fachblättern bleibt immer nur auf einen engen Kreis von Abonnenten beschränkt. Auch Besprechungen von Neuerscheinungen, wenn solche bei der Überfülle von Stoff überhaupt gelegentlich einer Beachtung gewürdigt werden, verfehlen in der Beschränkung auf einen verhältnismäßig kleinen Leserkreis eine weitreichende und nachhaltige Wirkung. Die Werbetätigkeit des Sortimenters ist erfahrungsgemäß nicht hoch zu veranschlagen. Im Vordergrund des Interesses steht beim Musikalien-Händler naturgemäß die Gewinnchance. Selten wird er durch eine auf Grund eigener musikalischer Bildung gewonnene Einsicht sich veranlaßt sehen, für Neuerscheinungen einzutreten, es sei denn, daß das gefestigte Ansehen eines Autors seine besondere Beachtung erzwingt. Für die Einführung neuer Konkurrenzausgaben gewinnt der Sortimenter erst dann Interesse, wenn ihm durch die betr. Verleger mit ganz besonders vorteilhaften Einkaufsbedingungen entgegengekommen wird. So beherrschen manche „Editionen" den Verkaufsmarkt fast ausschließlich, mögen ihre Ausgaben vom fachmännischen Standpunkt aus noch so anfechtbar erscheinen. Durch Bereisung der Sortimenter ist für Einführung guter Neuerscheinungen auch wenig zu erreichen. Hierbei entscheidet die Möglichkeit eines Massenabsatzes, der fast nur den großen Editionen zugute kommt. Also: für den Verleger Gründe genug, das angeregte Unternehmen zu stützen und zu fördern.



Dr. Walter Niemann

Leipzigs bekanntester und fruchtbarster Klavierkomponist und als solcher immer mehr auf den Konzertprogrammen zu finden, bereicherte aber besonders die vornehme Hausmusik durch gediegenste, klangschöne und formvollendete Werke. Verfasser zahlreicher, weitbekannter Werke über Musik. Herausgeber älterer Klaviermusik usw. Zu Hamburg 1876 geboren, lebt Niemann seit seinen Studienjahren in Leipzig.

Das zweifellos größte und nachhaltigste Interesse würde den Ausstellungen seitens der gebildeten Musiklehrerschaft entgegengebracht werden; durch sie würde ein weiter Kreis von Musikfreunden leicht zu gewinnen sein, und Musikschüler aller Entwicklungsstufen stellten eine zahlreiche, dankbare und empfängliche Zuhörerschaft. Der Vortragende müßte sein Programm auf die verschiedenen Kategorien der Besucher planmäßig und geschickt einzustellen verstehen. Das könnte allerdings nur innerhalb eines geordneten Zyklus von Vorträgen geschehen, etwa in gesonderten Abteilungen für niedere und höhere instruktive Literatur, freie Kompositionen und gediegene Vortragsstücke verschiedener Schwierigkeitsgrade, in Vorführung bemerkenswerter Neuerscheinungen etc.

Einen Anfang in der hier vorgezeichneten Richtung neuer Aufklärungs- und Werbetätigkeit hat Kollege Willy Rehberg-Mannheim gemacht, indem er an einigen Orten „Pädagogische Fortbildungskurse für Klavierlehrer und Klavierspieler" abhielt. Es ist noch nicht ganz das, was mir hier vorschwebt und erstrebenswert erscheint, es ist aber doch ein Anfang, und ein vielversprechender. Dauerndes und Durchgreifendes wird allerdings nur durch planvolle organisatorische Vorarbeit zu erreichen sein. Äußerungen zu der Angelegenheit werden mir willkommen sein.

Vom vierhändigen Klavierspiel

Von Osmin

Die Erfindung dieser Spielweise wird wohl mit Recht den Vierhändern oder Affen zugeschrieben, die sie auch jetzt noch zu pflegen scheinen. Hat doch ein bekannter Berliner Klavierpädagoge ausdrücklich Stücke „für die vierhändige Jugend" herausgegeben.

Wie der berühmte Musikforscher Paul von Schönthan lehrt, entschließt man sich zum Vierhändigspielen, wenn ein Stück für einen Spieler zu schwer ist oder wenn man schneller damit zu Ende kommen möchte.

Diese Beweggründe sind aber sicher nicht die einzigen.

Man bedenke z. B. nur, welche Ersparnisse es bei den hohen Preisen der Instrumente bedeutet, daß ein Klavier gleichzeitig von zwei Personen benutzt werden kann. Auch ist es sehr vorteilhaft, wenn man Gäste hat, die ihre Kunst zeigen wollen, auf diese Weise gleich zwei unschädlich zu machen. Da ferner der Beginn eines Klaviervortrages in der Gesellschaft eine außerordentliche Belebung des Gesprächs herbeizuführen pflegt, kommt hinzu, daß das Übertönen der Unterhaltung für zwei Spieler erheblich weniger anstrengend ist als für einen. Endlich besitzt für Verliebte und junge Ehepaare das gemeinsame Streben am Instrument zweifellos besondere Reize.

Die beiden Spieler müssen sich nun zunächst irgendwie in das Instrument teilen. Es läge nahe, daß, ähnlich wie beim Schachspiel, der eine die weißen, der andere die schwarzen Tasten übernimmt. Es spielt sich aber bequemer, wenn sich der eine auf der rechten Hälfte der Klaviatur aufhält, der andere auf der linken — oder auch umgekehrt. Die vorzutragenden Stücke sind gewöhnlich so lang, daß es lohnt, sich zum Spielen niederzusetzen. Man bedient sich dazu in der Regel zweier nebeneinander gestellter Stühle. Verliebte und junge Ehepaare ziehen aus unbekannten Gründen eine sogenannte Klavierbank vor. Ist der Sitz zu niedrig, so kann man ihn durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhen. Genügt das nicht, so nehme man als Unterlage gute klassische Musik oder eine nicht zu alte Ausgabe von Andrees Handatlas. Beim Auflegen der Noten betone man, daß man das vorliegende Musikstück noch nie gesehen, überhaupt seit längerer Zeit keine Taste angerührt habe und gänzlich außer Übung sei.

Um Streitigkeiten zu vermeiden, sind die von jedem der beiden Spieler zu erledigenden Notenteile getrennt gedruckt und durch die italienischen Überschriften Primo und Secondo unterschieden, die wahrscheinlich Rechts und Links bedeuten. Der Platz zur Rechten ist besonders zu empfehlen, weil man dort mit der Kenntnis des ziemlich bekannten Violinschlüssels auskommt, während man sich links mit dem sehr schwierigen Baßschlüssel herumschlagen muß.

Haben sich die Spieler nach längeren Verhandlungen über ihre Plätze geeinigt und die Stühle so lange hin und her gerückt, bis keiner eine Taste zu viel oder zu wenig bekommen hat, so dürfen sie keinesfalls etwa sofort zu spielen beginnen.

Vielmehr wenden sie sich jetzt der Frage zu, ob sich der Komponist vielleicht bei der, meist italienisch abgefaßten, sogenannten Tempobezeichnung etwas gedacht haben könnte. Zum mindesten sollten sie versuchen, eine Verständigung darüber herbeizuführen, ob das Stück langsam oder rasch gehe. Die Vorschrift „Presto" oder „Prestissimo" pflegt dabei durch die Worte, „Bitte aber nicht so furchtbar schnell!", wiedergegeben zu werden Manche Forscher halten diese Übersetzung für nicht ganz genau.

Eine gewisse Beachtung verdienen sodann die vorgezeichneten Kreuze oder B-s. Denn überempfindliche Ohren könnten immerhin dadurch verletzt werden, daß etwa in einem C-moll-Satze der eine Spieler Es und As, der andere E und A spielt. Dieser Punkt braucht aber nur bei älteren Kompositionen, etwa bis 1900, berücksichtigt zu werden; bei späteren kommt es auf solche Kleinigkeiten nicht an. Über die Tonart spreche man mit Vorsicht. Man prunke lieber nicht mit Gelehrsamkeit, indem man etwa, wenn vier Kreuze vorgezeichnet sind, um seinem Spielgefährten zu imponieren, nachlässig hinwirft: „Also E-dur!" — denn es ist dann gewöhnlich Cis-moll.

Zu empfehlen ist ferner das Studium der Taktfrage, zum Behufe eines ersprießlichen Zusammenwirkens beider Spieler auf diesem schwierigen Gebiete der Bruchrechnung. Der Unterschied zwischen $^3/_4$ und $^4/_4$ ist ja zahlenmäßig nicht so sehr erheblich, aber schließlich macht es sich doch irgendwie unangenehm bemerkbar, wenn die arithmetischen Auffassungen der beiden Musizierenden dauernd auseinandergehen. Entsteht darüber Streit, so trägt man ihn am überzeugendsten mit Hilfe zweier handfester Logarithmentafeln aus, die entweder der Fläche nach oder wirksamer mit Ausnutzung ihrer Ecken und Kanten zu verwenden sind.

Sehr wünschenswert ist schließlich eine Einigung darüber, wer das Pedal treten soll. Diese Tätigkeit ist bekanntlich außerordentlich wichtig, um schwierigere Stellen in ein angenehmes Halbdunkel zu hüllen, und darf deshalb nicht dem Zufall überlassen bleiben. Auch können sonst in der unter-

irdischen Tiefe schmerzhafte Zusammenstöße erfolgen, die die wünschenswerte Harmonie der Spieler trüben. Am besten überträgt man das Pedaltreten einem geübten Radfahrer.

Im allgemeinen wird es genügen, über die genannten Punkte eine mündliche Vereinbarung zu treffen. Sind die Spieler aber von leicht erregbarem oder streitsüchtigem Charakter, so empfiehlt sich natürlich ein schriftlicher Vertrag vor einem Notar.

Wenn alle Vorfragen befriedigend erledigt sind, so spreche man ein kurzes Gebet, zähle einen Takt vor und stürze sich dann getrost in die Wogen der Töne. Denn das Schlimmste hat man nun hinter sich. Mit dem bißchen Klavierspielen wird man leicht fertig. Wenn schon für den einzelnen Pianisten die ehrwürdige Vorschrift gilt, daß die Rechte nicht wissen soll, was die Linke tut, so trifft das für zwei natürlich in doppeltem Maße zu. Vor allem sei dringend davor gewarnt, auf das sogenannte Zusammenbleiben der beiden Partner allzugroßen Wert zu legen und dadurch die künstlerische Selbständigkeit feuriger Spieler zu lähmen. Am besten ist es, wenn jeder seine Seite herunterspielt, ohne sich durch den Nachbar beirren zu lassen. Wer zuerst unten angelangt ist, wartet selbstverständlich auf den andern — das ist einfach eine Forderung der Höflichkeit. Er gewinnt dadurch auch Zeit, das sorgfältige Umwenden des Notenblattes gehörig vorzubereiten. Es soll nicht überstürzt werden, weil das Papier sonst leicht zerreißt. Die durch das Umwenden entstehende Unterbrechung der Musik gewährt Muße zu innerer Sammlung und ist gewöhnlich auch den Zuhörern willkommen.

Zwischen den gegebenen Hauptstationen am Ende der Seiten sind in den Noten vielfach auch schon nach kürzeren Strecken Treffpunkte vorgesehen und durch große Buchstaben gekennzeichnet. Fügt es der Zufall einmal, daß beide Spieler gleichzeitig an solcher Stelle anlangen, so ist natürlich gegen einen kleinen Aufenthalt behufs festlichen Begehens dieses seltenen Ereignisses nichts einzuwenden. Hat man es aber eilig, so genügt es auch wohl, daß beide den betreffenden Buchstaben ohne Fahrtunterbrechung mit lauter, freudig bewegter Stimme gleichzeitig ausrufen.

Gewissenhafte Spieler pflegen jeden Takt mehr oder weniger vernehmlich mitzuzählen. Dies kann als Solo oder auch als Duett ausgeführt werden. Der Vortrag gewinnt dadurch den Reiz des Melodrams. Wenn das Zählen sich nicht bloß auf die sogenannten „guten Taktteile" beschränkt, sondern eifrig bis auf die einzelnen Viertel, Achtel und Sechzehntel durchgeführt wird, so ist es, namentlich in raschen Sätzen, ein ausgezeichnetes Mittel zur Erzielung einer virtuosen Sprechtechnik und erzeugt jedenfalls überraschende, von dem Komponisten nicht entfernt geahnte Wirkungen. Zur Verstärkung der Instrumentation kann man den Takt auch noch treten, wozu kräftige, genagelte Militärstiefel besonders geeignet sind.

Hat einer der Spieler einige Takte zu pausieren, so ist es immerhin löblicher, sie durch Zählen auszufüllen, als wenn er sie dazu benutzt, ein mitgebrachtes Butterbrot zu verzehren. Denn er wird dabei nicht nur den rechtzeitigen Einsatz versäumen — darauf käme, wie gesagt, wenig an, — sondern leicht die Noten fettig machen, die gewöhnlich geborgt sind. Außerdem läßt sich der Partner dadurch ablenken, schielt neidisch herüber und macht noch mehr Fehler, als er eigentlich beabsichtigte.

Vierhändig-Spieler, die sich an einem Klavier nicht vertragen können oder sehr dick sind, tun besser, auf zwei Klavieren zu musizieren, für welchen Zweck es besondere Musikalien gibt. Hier muß man wegen der größeren Entfernung entsprechend lauter zählen. Über das Zusammenspiel soll man sich aber auch hier keine großen Sorgen machen. Man halte sich lieber an das alte Dichterwort: Wenn Menschen auseinandergeh'n, so sagen sie ‚Auf Wiederseh'n — am Ende der Seite!'

Neuerscheinungen

Noë, Oskar, und Hans Moser: „Technik der deutschen Gesangskunst." 2. verb. u. durchges. Auflage. Berlin, 1921. Sammlung Göschen 576.

Schrecker, Franz: Dichtungen für Musik. Universal-edition.

Golz, Bruno: Wagner und Wolfram. Eine Kritik des „Parsifal". Deutscher Geist 4. R. Voigtländers Verlag in Leipzig. 46 S.

Heuß, Alfred: Beethoven. Eine Charakteristik. Deutscher Geist 3. R. Voigtländers Verlag in Leipzig. 51 S.

Kühn, Elsbeth: Natürliche Klaviertechnik. C. F. Kahnt. Leipzig. 79 S.

Natorp, Paul: Beethoven und wir. Rede. Elwertsche Verlagsbuchhandlung Marburg. 39 S.

Börsenverein der deutschen Buchhändler zu Leipzig. Die neue Bildungssteuer („Reichs-Kulturabgabe"). Eine Denkschrift. Abgeschlossen am 12. Juli 1921. Enthält: I. Tatsachen; II. Die Meinung des Buch-, Musik- und Kunsthandels. Anhang: Stimmen gegen die Bildungssteuer („Kulturabgabe"). Enthält einen Artikel „Die Schaffenden" von G. Göhler aus „Reclams Universum", den unsern Lesern bekannten Aufsatz von A. Heuß, ferner 2 Artikel „Zum Plan einer ‚Reichskulturabgabe'" von W. Dreesen und R. v. Erdberg.

★

Besprechungen

Dr. Edmund Renffnoth und Adele Renffnoth, Die Technik des Klavierspiels. — Gebr. Gotthelft, Kassel.

In außerordentlich übersichtlicher und scharf durchdachter Weise führt uns Renffnoth in seinem Werke in die Geheimnisse der modernen Klavierspieltechnik ein. Seine trefflich entwickelten Ideen basieren auf langjähriger Beobachtung unserer allerersten Pianisten und sind nicht das Ergebnis trockenen, in mühevoller Arbeit ausprobierten Unterrichtsmaterials. Leben strömt durch seine mit anschaulichen Abbildungen sämtlicher Anschlagsarten reich ausgestattete Schrift und die unter Assistenz seiner Tochter verfaßten Ausführungen über Fingertechnik, Gewichtsspiel und Muskelausbildung bleiben nicht im Theoretischen stecken. Die Abhandlung hat den großen Vorzug der Kürze, die Klarheit der gewissenhaften Darstellung wird nirgends getrübt. Da diese neue Methode besondere Rücksicht auf die körperlichen Fähigkeiten des einzelnen nimmt, ist ihr das Verdienst, bei richtiger Anwendung die Gesundheit zu fördern und als Heilfaktor reichen Nutzen zu stiften, nicht abzusprechen.

Edmund Joseph Müller, Die Musikpflege im neuen Deutschland. — Breer und Thiemann, Hamm-Westfalen.

Teilweise etwas weitschweifig, aber mit vollem, starkschlagendem Herzen entrollt Musikdirektor Müller in den „Frankfurter Broschüren" ein getreues Zeitbild. Mit flammenden Worten feuert er die Säumigen des Musikerstandes an, dem Wirrwarr in ihrer Kunst ein Ende, der Schundmusik den Garaus zu machen. Die Rückkehr zur edlen Volksmusik könne uns allein retten, minderwertige Kunst sei mit der Wurzel auszurotten, den Behörden und Führern des Volkes müsse der Blick für die bitteren Nöte des deutschen Kunstlebens geweitet werden. — Rege Verbreitung ist dieser dankenswerten, volkserzieherischen, viele gangbare Wege weisenden Schrift zu wünschen.

E. B. Onegin, 1. Rote Pantoffeln, Gesangssuite im alten Stil; 2. Tanzballade für eine Singstimme mit Klavier; 3. Zyklus japanischer Lieder. — Anton J. Benjamin, Hamburg-Leipzig.

Die Gesangssuite und die Tanzballade sind nicht gerade sonderlich bedeutende, aber ganz annehmbare musikalische Schöpfungen. Vorherrschend ist in diesen Gesängen eine gewisse Mattheit der Erfindung, Engherzigkeit der Darstellung und eine trotz häufiger Einflechtung moderner Modulationsgänge trocken und nüchtern wirkende Harmonik. Auf charakteristische Behandlung der Singstimme ist dagegen durchweg Wert gelegt. — Der Zyklus japanischer Lieder ist unweit besser ausgefallen und gibt sich musikalisch erheblich reifer. Originelle Klangmischungen schaffen in den drei kurz gehaltenen Stücken eine sehr reizvolle Stimmung.

Friedr. E. Koch, Der Aufbau der Kadenz und anderes. Ein Beitrag zur Harmonielehre. — C. F. Kahnt, Leipzig.

Auf 53 Seiten entwickelt Koch in diesem Büchlein das ganze weitverzweigte Wesen der Harmonielehre. Mit besonderer Schärfe zerlegt er den auf den ersten Blick so kompliziert erscheinenden Bau der Harmonik und leuchtet mit bei der geringen Ausdehnung des Werkchens beachtenswerter Genauigkeit in alle Tiefen der harmonischen Welt hinein. Koch hat hier die so lange vermißte Brücke zwischen den Anhängern des alten Generalbasses und den Vertretern des Dualismus geschlagen.

Ludwig Wuthmann, Modulationstabellen (kleine leicht faßliche Modulationslehre). — Louis Oertel, Hannover.

Diese speziell für Musiklehrerseminare aufgestellten Tabellen werden auch dem Dilettanten, der die Anfangsstudien des Generalbasses überwunden hat, gute Dienste leisten. Das Wuthmannsche Werkchen ist klar und verständlich geschrieben und verrät in seinen musikalischen Beispielen Geschmack und Sinn für klaren, natürlichen Satz.

C. Beilschmidt

Albert Jarosy: Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre), erschienen im Max Hesse-Verlag, Berlin.

Sicher für jeden Geiger ein außerordentlich interessantes Büchlein, dessen Tendenz, den Halbtonschritt möglichst zwischen die gleichen Finger zu legen, immerhin als Norm bei zweifelhaften Bezeichnungen dienen könnte. Ob der vom Verfasser als natürlich angenommene Fingerfall wirklich bei jeder Hand der gleiche ist — und ob nicht die Überwindung der oft nur geringen, für eine gut beanlagte, geschmeidige Hand nicht in Frage kommenden Hemmungen leichter ist als der, durch die Einhaltung des Jarosyschen Fingersatzes entstehende, oft ungünstige Lagenwechsel, möchte ich dahingestellt sein lassen. Die Bemerkung des Verfassers am Schlusse des Büchleins, daß eine absolute Durchführung dieser normalen Fingersatzbezeichnung undenkbar sei, erübrigt wohl auch alles weitere. Jedenfalls möchte ich allen modernen Geigern, oder solchen Studenten, die im Werden sind, ernstlich raten, bei diesen wie bei vielen andern als „neu" entdeckten Paganinigeheimnissen ihre traditionelle, korrekte Ausbildung nicht zu vernachlässigen.

Antonio Vivaldi: Largo für Violine und Orgel usw., bearbeitet von Hjalmar v. Dameck, erschienen bei Raabe & Plothow (Inh. Breitkopf & Härtel), Berlin.

In diesem herrlichen D-Moll-Gesange auf der A- und E-Saite fällt uns, ebenso wie in den Konzerten des Italieners, der feierlich-keusche, fast an J. S. Bach gemahnende Ernst angenehm auf, wie denn ein bedeutendes Stück Vivaldis keiner Anempfehlung bei einem klassisch interessierten Geiger bedarf.

Hans Sitt: Konzertino für 2 Violinen (in den ersten drei Lagen ausführbar) mit Klavierbegleitung (op. 133), erschienen bei Ernst Eulenburg, Leipzig.

Mit Spohrschem Schwunge setzen beide Soloviolinen nach kurzem Vorspiel in A-Moll im Allegro moderato ein, um sich nach längerem, rhythmisch und harmonisch äußerst interessantem, abwechslungsreich-verschlungenem Spiel in einen schlichten, vornehmen — als II. Satz anschließendem Andante im hellen A-Dur auszuklingen. In dem das Konzertino beschließenden Poco allegro im $^{6}/_{8}$ Takt setzt dann nach kurzem, rassigen D-Moll-Tanz, welcher uns deutlich seine Verwandtschaft mit dem heroischen Einsatzmotiv des I. Satzes zeigt, ungezwungen ein üppig schwellendes Thema in D-Dur ein, welches aber bald wieder von dem tändelnden Rhythmus des Hauptmotivs abgelöst wird, um sich nun, in Dur verharrend, zum effektvoll gesteigerten Schluß zu entwickeln. Ein echter Sitt, vornehm und aus voller Liebe für die angehenden Kunstjünger geschrieben. Hervorgehoben sei noch die peinlich gewissenhafte, künstlerisch gediegene Bezeichnung, welche keine Konzessionen macht und doch einfach bleibt. In der heutigen Zeit eines verwirrenden und seichten Geschmackes, der sich in vielen Lehranstalten für Musik breit macht, kann man das Werk nicht eindringlich genug empfehlen.

A. L. Saß

Rundschau

OPER

CHEMNITZ Die Intendanz hat in diesem Jahre die Spielzeit bis Ende Juni ausgedehnt; da sie sich für das letzte Vierteljahr die besten Trümpfe aufgehoben hat, so hat sie nicht nur einen finanziellen, sondern auch künstlerischen Erfolg davongetragen. Da war zunächst die Uraufführung des „Sonnenstürmers" von H. Stieber, über die ich im 2. Juniheft ausführlich berichtet habe. Weitere Pluspunkte waren die Maifestspiele, die durch gute Vorbereitung und Ausstattung aus dem üblichen Opernbetrieb herausstachen. Sie bestanden in einer zweimaligen Aufführung des „Parsifal" und des „Ringes", worein sich die Kapellmeister ♦Malata und ♦Leschetitzky brüderlich teilten, und in je einem Gastspiel der Dresdner und der Berliner Oper. Von jenen hörte ich mir die „Walküre" an, die zum erstenmal wieder strichlos und in breiten Zeitmaßen (die Dauer der Akte stimmte mit den Bayreuther Zeiten auf die Minute überein) gespielt wurde. Die Orchesterleistung war das Stärkste an der Aufführung: Kapellmeister ♦Leschetitzky (übrigens ein Neffe des Wiener Pianisten und somit musikalisch erblich veranlagt) hatte das Ganze so sorgfältig und mit so tiefschürfendem Verständnis für Wagnersche Leitmotivik und musikalische Dramatik durch- und aufgearbeitet, daß der Orchesterpart in ungewohnter Klarheit und unerhörter Klangschönheit erstrahlte. Bei den Solisten war freilich mancher Erdenrest zu tragen peinlich. ♦Engelhards Siegmund war nicht nur in seiner marienbadreifen Behäbigkeit illusionsfeindlich, sondern leider auch stimmlich glanzlos; ♦Dramsch hatte als Wotan wenig von göttlicher Erhabenheit an sich, und selbst ♦Marie Schulz-Dornburg, sonst unsere begabteste Kraft, vergriff sich als Fricka in ihrer großen Szene im Tone, war zu sehr eiferndes Menschenweib, zu wenig hoheitvoll zürnende Göttin. Befriedigend waren ♦Tilly Schmidts Sieglinde, ♦Emilie Fricks Walküre und ♦Schorrs Hunding. — Ihren großen Tag hatte unsere Oper, als Max von Schillings seine „Mona Lisa" dirigierte und vier Hauptrollen mit Berliner Kräften besetzt waren. ♦Barbara Kemp lebte uns die Titelrolle vor und zeigte, was adlige Gesangskultur ist. Gleich groß als Spieler wie als Sänger war ♦Bronsgeest in der schwierigen Francesco-Partie. ♦Emmi Heckmann-Bettendorf war als Ginevra verführerisch und ganz „grande cocotte", während ♦Waldemar Henke den hiesigen Vertreter des Arrigo an stimmlicher Schönheit mindestens nicht übertraf. Die übrigen Rollen verblieben bei den bisherigen Darstellern (hervorgehoben seien ♦Karl Baums Giovanni, ♦Schorrs Kardinal, ♦Alice Weitzens Dianora und ♦Marta Bannerts Piccarda); sie ernteten ebenso wie die Kapelle den wohlverdienten öffentlichen Dank und Anerkennung des Komponisten. — In der Festaufführung von Mozarts „Entführung" wirkten nur Dresdner Darsteller mit; sie war infolgedessen noch einheitlicher, noch mehr aus einem Guß. Unter ♦Kutschbachs Leitung klang alles so einfach und natürlich, als ob es kein Kunststück wäre, diese Präzisionsarbeit reibungslos durchzuführen. Er traf Stil und Stimmung, ließ Humor, Übermut und Gemüt — jedes an seinem Platze — zum Worte kommen und bewies, daß Mozarts Jugendwerk in seiner Art doch ein Meisterwerk ist. Die Hauptrollen lagen in den Händen von ♦Elis. Rethberg, ♦Grete Merrem-Nikisch, ♦Richard Tauber, ♦Rüdiger und Zottmayer. Prof E. Püschel

FRANKFURT A. M. Die bewegte Spielzeit 1920/21 unseres Opernhauses hat nun auch ihr Ende gefunden und „über allen Wipfeln ist Ruh". Wenn ich von einer bewegten Spielzeit spreche, so tue ich dies nicht etwa in Anbetracht der künstlerischen Ereignisse dieser Saison, sondern der „chronique scandaleuse", die diesem ersten Direktionsjahr des Dr. Ernst Lert fraglos einen sehr zweideutigen Charakter verlieh. In Nr. 11 meldete eine kurze Notiz, daß „künstlerische und persönliche Differenzen" zwischen Direktor und Personal den Betriebsrat (!!) veranlaßt haben, den sofortigen Rücktritt des Direktor Lert zu fordern. Es fanden eine große Anzahl von Sitzungen des Aufsichtsrates der Neuen Theater-Aktien-Gesellschaft und des Betriebsrates statt, vor deren Forum sich der Direktor aber so rein waschen konnte, daß der Betriebsrat seine Anklagen zurückzog und dem Verbleiben des Dr. Lert in seinem Direktorposten zustimmte. Damit war alles wieder in schönster Ordnung — scheinbar aber nur: denn plötzlich erklärten die Obmänner des Betriebsrates, sie hätten an jener Einigungssitzung nicht teilgenommen!! Geht man der ganzen Angelegenheit auf den Grund, so erfährt man, daß fast das ganze Solopersonal, der gesamte Chor, das Orchester und das technische Personal auf seiten des Direktors stehen und dessen hohe, künstlerische Bedeutung rückhaltlos anerkennen, daß die ganze Hetze systematisch von einigen wenigen Schreiern intrigiert wird. Und wer sind diese Herren? Trotzdem man sie eigentlich bloßstellen sollte, seien ihre Namen verschwiegen, um sie dem Fluch der Lächerlichkeit nicht preiszugeben. Es sind die künstlerisch unbedeutendsten „Größen", denen Dr. Lert eben manchmal etwas zu gewissenhaft künstlerisch arbeitet. Als krasses Beispiel sei nur erwähnt, daß ein Hauptdarsteller zu einer „Meistersinger"-Vorstellung völlig betrunken kam und dem Direktor, als dieser ihm darüber Vorhaltungen machte, Ohrfeigen anbot!! Gehören diese unschönen Vorkommnisse auch nicht unbedingt zu meinem Bericht, so sind sie doch der Schlüssel zum Verständnis für die ungeheueren Schwierigkeiten, unter denen der ganze künstlerische Betrieb unserer Oper leidet. Dazu gehört auch die schikanöse Angewohnheit einiger Intriganten, plötzlich abzusagen, woraus sich die Unmenge von Gastspielen erklären. Wie weit die Herren da gehen, zeige folgendes Vorkommnis: Für den 13. Mai war die „Traviata" angesetzt. Vormittags um 9 Uhr telephoniert der Darsteller des Alfred an die Direktion, er habe keinen Frack in Frankfurt, der sei noch in Berlin! Wegen des einen Herrn mußte die Vorstellung im Empirekostüm gespielt werden!!

So kommt es, daß wir wenig Neueinstudierungen zu verzeichnen haben. Am 12. Januar kam Puccinis „Bohème" neu inszeniert heraus. Die Spielleitung ♦Christian Krähmers hatte allerdings wenig auffrischend gewirkt. ♦Eugen Szenkár ist für italienische Opern prädestiniert und brachte den musikalischen Teil prachtvoll zur Geltung. In den führenden Rollen glänzten vor allem ♦Elisabeth Kandt (Mimi), die schon vorher als Madame Butterfly eine grandiose Leistung geboten hatte, ♦Adolf Jaeger (Rudolf) und ♦Adolf Permann (Marcell). Unter ♦Dr. Lerts Spielleitung folgte dann am 27. Januar das Musikdrama „Salome" von R. Strauß, eine Regieleistung von höchstem künstlerischen Gepräge. Auch hier bewährte sich E. Szenkár als Dirigent von ersten Qualitäten. Gesanglich und darstellerisch von fast unerreichbaren Ausmaßen waren ♦Emma Holl (Salome), ♦Magda Spiegel (Herodias), ♦Otto Fanger (Herodes) und ♦Adolf Permann (Jochanaan). Ein Abend ungetrübtesten Kunstgenusses bot die kostbare Buffooper Don Pasquale von Donizetti, von ♦Dr. Ernst Lert szenisch und ♦Eugen Szenkár musikalisch ungeheuer frisch und lebendig vorbereitet und geleitet. Ein Wort höchster Anerkennung gebührt Herrn Chor-

direktor ♦Egon Bloch, der den Dienerchor so prächtig einstudiert hatte, daß er bei offener Szene lebhaft applaudiert wurde. Am 11. März folgte in völlig neuer Ausstattung nach sehr schönen Entwürfen von ♦Ludwig Sievert „Die Zauberflöte". Auch hier bewies ♦Dr. Ernst Lert wieder, daß sein Verlust für die Frankfurter Oper fast unersetzlich wäre. Am Pult saß ♦Dr. Ludwig Rottenberg, der die entzückende Partitur Mozarts klangschön zum Leben erweckte. Ganz besondere Anerkennung verdienen in dieser Aufführung der stimmschöne Sarastro des Herrn ♦Walter Schneider, der gelenkige Monostatos ♦Hermann Schramms und die perlend gesungene erste Dame der Frau ♦Gentner-Fischer. Für Debussys „Pelleas und Mellissande" konnte ich mich nicht erwärmen, trotzdem die Aufführung unter ♦Dr. Rottenbergs Leitung mit ♦Erik Wirl und ♦Elisabeth Kandt in den Titelrollen sehr stimmungsvoll war. Kurz vor Saisonschluß ging endlich „Der fliegende Holländer" neu einstudiert in Szene. In sehr stilvollen Dekorationen von ♦Ludwig Sievert ließ ♦Dr. Lert die Vorgänge dieser Oper zu ungeahnter Plastik erstehen. ♦Eugen Szenkár verfuhr mit den Tempi etwas allzu eigenwillig. Schauspielerisch und gesanglich gab ♦Robert vom Scheidt in plastischer Einheitlichkeit den Holländer. Ein wetterfester Seebär war der Daland des stimmgewaltigen ♦Hans Erl. Pakkend gestaltete Frau ♦Else Gentner-Fischer die Senta. Daß ♦Herr v. Scheidt den lebhaften Hervorrufen keine Folge leistete, ist eine Taktlosigkeit gegen das Publikum, das in Zerwürfnisse zwischen Direktor, Dirigent und Sänger nicht hineingezogen werden sollte. Die leichtgeschürzte Muse stellte sich mit der Uraufführung der sehr lustigen Operette „Apachen" von R. Benatzky und der Erstaufführung der bekannten Straußchen Operette „Der letzte Walzer" vor. Beide Werke waren von ♦Dr. Lert ganz famos inszeniert. Besonders die „Apachen" in ihrer Kinopersiflierung erregten unausgesetzte Heiterkeit.

Alle Gastspiele aufzuzählen ist unmöglich. Von allzu großem Erfolg war fast keines begleitet. In Wagners „Tannhäuser" sahen wir ♦Claire Born (Wien) und ♦Margarethe Jensen (Hamburg) als Elisabeth; die erstere verfügt über ein schöngebildetes Stimmaterial und gediegenes Spiel, während die letztere noch unfertig erscheint. Geradezu katastrophal blamierte sich ein Herr ♦Streib (Wiesbaden) als „Tannhäuser". Er war nicht nur im Spiel dilettantisch, sondern brachte es sogar fertig, um ganze Quarten zu detonieren. Zwei Abende von monumentaler Gewalt bescherte uns ein Gastdirigieren von ♦Wilhelm Furtwängler. Wir hörten zuerst „Tristan und Isolde" wie wir dieses hohe Lied der Liebe hier noch nie hörten und dann einen ebenso prächtigen „Fidelio". Diese beiden Vorstellungen gaben der Opernspielzeit einen hehren Abschluß.

Der Vollständigkeit halber seien die vier Volkskonzerte des Opernhausorchesters mit Anerkennung genannt, in deren Leitung sich ♦Dr. Ludwig Rottenberg (Beethoven VIII, Bruckner II; Mendelssohn A-moll op. 56, Brahms II) und ♦Eugen Szenkár (Tschaikowsky: pathetische Nr. 6, Reger: Ballet-Suite op. 130, Strauß: Don Juan; Béla Bartok: Erste Suite op. 3, Bruckner IV) teilten. Die ungünstige Zeit der Konzerte (vormittags 11½ Uhr) zeitigte sehr schlecht besuchte Häuser.

Willy Werner Göttig



Phot. Taggeselle. Leipzig Verlag F. Jost, Leipzig

Max Ludwig,

einer der hervorragendsten Chordirigenten Leipzigs, seit einigen Jahren Dirigent des Riedelvereins, der unter seiner Leitung einen neuen Aufschwung genommen hat. Ludwig, eine grundmusikalische Natur, ist auch Pianist und vor allem als Begleiter sehr gesucht, ferner ein sehr geschätzter Lehrer für Theorie am Konservatorium.

GERA Der Versuch, die älteste noch lebende komische Oper zur Aufführung zu bringen, ist auch hier geglückt. Es handelt sich um „La serva padrona" von Pergolesi aus dem Jahre 1733. Auf der Bühne war ein besonderes Theater in die zweite Kulisse gebaut, den Vordergrund nahmen zu beiden Seiten Logen ein, die man mit Statisten besetzt hatte, während in der Mitte Raum für das Orchester gelassen war. Die Musiker aus der Kapelle, ungefähr ein Dutzend Streicher, erschienen im Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts, in ihrer Mitte der Musikdirektor Dr. ♦Mayer, der vom Cembalo aus das Ganze leitete. Die Besetzung (zwei singende Personen und ein stummer Diener) war bei den Herren ♦Holtz und ♦Leven, sowie ♦Frl. Fredersdorf in besten Händen. Die Oper erlebte mehrfache, sehr gut besuchte Wiederholungen. Von Mozart hörten wir neben Don Juan das Jugendwerk: La finta giardiniera — Gärtnerin aus Liebe —, das durch gewandte Darstellung der Titelrolle (♦Frl. Franke) eine angenehme Unterhaltung bot. Mit Mona Lisa von Schillings hatte man sich eine große Aufgabe gestellt, die aber durchweg bestens bewältigt wurde. Das verstärkte Orchester zeigte sich seiner schwierigen Aufgabe unter der befeuernden Leitung Kapellmst. ♦Freunds durchweg gewachsen. Die Hauptrollen lagen bei den Damen ♦Pauly, ♦Elmt, ♦Franke, Herren ♦Zimmer, ♦Holtz und ▪Wittmann in guten Händen. Für die nächste Spielzeit wird man Wagnerschen Musikdramen größeren Raum zu gewähren bemüht sein.

Paul Müller

KONZERT

BADEN-BADEN Den künstlerischen Ernst, mit denen die musikalischen Veranstaltungen in Baden-Baden geleitet werden, erhellt folgender Rückblick bis zum Frühjahr d. J. Die Basis, auf der unser Musikleben sich aufbaut, ist das ganz vorzüglich geschulte städtische Orchester, das unter

Zu unserer Notenbeilage

Manchen Wünschen entgegenkommend, bringen wir unsern Lesern auch einmal moderne, zeitgenössische Klaviermusik, und zwar aus zwei Werken von Willy Renner, dem am Dr. Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. wirkenden Lehrer für Klavier und Komposition. An dieser Schule hat der am 28. Mai 1883 zu Oldisleben (Prov. Sachsen) geborene Künstler auch seine Ausbildung empfangen, und zwar vornehmlich unter Iwan Knorr. Da dieser, ein begeisterter Verehrer Bachs, seine Schüler in besonderem Maße gerade auch diesen Großmeister studieren ließ, so dürften Renners Präludien über den Namen „Bach" op. 6 in einem gewissen unmittelbaren Zusammenhange mit seiner Studienzeit stehen.

Das Werk besteht außer einer kurzen wuchtigen Introduktion aus sechs mit Präludien bezeichneten Stücken, von denen zwei aufeinander folgende hier ausgewählt werden. Obwohl die beiden Stücke auf alte Tanzformen anspielen, sind sie dennoch durchaus modern empfunden, wie überhaupt die Tonfolgen des Namens B-a-c-h mit ihrem unendlichen Reichtum an harmonischen Möglichkeiten auf den modernen Musiker geradezu magisch wirken. An einem so schönen Stück wie dem der „Sarabande" kann denn auch der Musikfreund gar manches ersehen. Spielt er sie zunächst ganz naiv oder hört er in diesem Sinne zu — was beim heutigen Hörer mit einschließt, daß er vor allem den Oberstimmen lauscht —, so wird ihm kaum klar bewußt werden, daß das Thema fortwährend im Basse liegt, man es insofern mit einer Art Passacaglia über ein zweitaktiges Thema zu tun hat. Denn es ist Renner wirklich gelungen, ein Medodiethema zu dem Bachsymbol zu erfinden, das vornehmlich in der ersten Hälfte ganz frei und selbständig sich ausschwingt. Das reine musikalische Hören besteht in diesem Fall auch darin, sowohl Melodie wie Baß klar aufzufassen und zugleich miteinander synthetisch zu verbinden. An derartigen, bei frischer Erfindungskraft mit künstlerischem Bewußtsein gearbeiteten Stücken erprobe denn auch der Hörer seine Fähigkeit musikalischen Hörens und bilde sie weiter aus, wobei er u. a. auch ersehen wird, daß musikalisches Hören echteste Konzentration zur Grundlage hat. Konzentration ist aber wieder Grundbedingung jeder geistigen Tätigkeit. Etwas freier ist das „Menuett" mit dem geistvoll poetisierenden Ton b, den Anfangsnoten von Bach, gearbeitet, doch überhöre man ja nicht die thematischen Takte 6—8. Im zweiten Teil bringt Renner mit den bei ihm überhaupt beliebten Quartenparallelen, vielleicht ungewollt, der Schönbergschen Quartenauffassung ein kleines, aber ganz geschmackvolles Opfer. Auch die anderen Stücke bieten ebenso Interessantes wie Schönes, besonders sei noch auf das 5. Präludium hingewiesen.

Die Impressionen op. 7 enthalten sieben Stücke, von denen die beiden gewählten von der schwerblütigen, in sich gekehrten Natur des Komponisten überzeugende Proben geben. Immerhin muß man gerade auch die schnellen Stücke, die eine skurille Phantasie verraten, kennen. Überall erkennt man einen Beherrscher der kleinen Form, der sich — das zeigen eben die Präludien — in strengen Disziplinen geübt hat. In welch freier Selbstverständlichkeit entwickelt sich in Nr. 2 die intim-melancholische Melodie in ein paar langen, regelmäßigen Atemzügen, indem in der Mitte sowohl das punktierte Motiv wie nachher das Auftaktsmotiv den Zusammenschluß auf natürlichste Weise herstellen. Auch die Impression Nr. 5, ein Nachtstück von eigenem Glanz, ist streng und zwar ähnlich geformt. Derartige Stücke bedürfen zur vollen Wirkung, was immerhin bemerkt sei, einer besonderen Spielart, der Ton muß intensiv und zugleich schwebend sein, man muß konzentriert formverdichtend wie zugleich aber auch modern-impressionistisch vorgehen können. Weit stärker als es noch heute zutrifft, hätte der heutige Klavierunterricht auch diesem Stil sein Augenmerk zu schenken, man dürfte dann sicher sein, daß manches Moderne von wirklichem Wert, wie es sich glücklicherweise ebenfalls findet, bekannter wäre als es der Fall ist. So dürfte auch jeder, der sich ernstlich in die Stücke von Renner vertieft, sich wirklich freuen, diese Bekanntschaft gemacht zu haben.

Musikdirektor •Paul Heins tüchtiger Leitung durch die Aufführung schwierigster Orchesterwerke einen bedeutenden Ruf auch über die Grenzen Badens hinaus erlangt hat und der sich bewährte und befestigte durch die Einführung von Opernaufführungen, zu denen namhafte Gäste herangezogen wurden. Den Grundstock bildete das Mannheimer Nationaltheater, jeweils ergänzt durch Solisten anderer Städte. So hatten wir an Opernveranstaltungen im Laufe des Frühjahrs eine Reihe von Werken Wagners: Walküre, Siegfried, Lohengrin, Tristan, Fliegender Holländer, denen Künstler wie •Hans Bahling, •Wilhelm Fenten, •Lilly Hafgren Dinkela, •Marie Lorentz-Höllischer, u. a. besonderen Glanz verliehen. Ein Höhepunkt war die Aufführung der Meistersinger im Juli unter Generalmusikmeister •Leo Blech mit •Bahling (Sachs), •Walter Kirchhoff (Stolzing), •Gertrude Geyersberg (Eva), die unserm städt. Orchester das beste Zeugnis ausstellte und auch szenisch eine glänzende Lösung fand, so daß die stürmische Begeisterung des ausverkauften Hauses durchaus berechtigt war. Gastdirigenten waren ferner •Wilhelm Klose (Leipzig), •Bruno Walter (München), beide mit einer Aufführung des Barbiers von Sevilla. Von Mozart-Opern unter •Paul Heins umsichtiger Leitung hörten wir Figaros Hochzeit (Gräfin •Beatrice Lauer-Kottlar), Entführung aus dem Serail und Don Juan. Weber wurde mit einer ausgeglichenen Freischütz-Aufführung geehrt, anläßlich der 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung. Wiederholt aufgeführt wurden Tiefland, Rigoletto, Troubadour, Zar und Zimmermann (van Bett-•Leo Schützendorf), Hoffmanns Erzählungen, Evangelimann. Welcher Beliebtheit und welch künstlerischen Ansporns diese Aufführungen sich erfreuten beim einheimischen und beim Fremdenpublikum, davon sprachen am besten die stets ausverkauften Häuser.

Von auswärtigen Dirigenten hörten wir ferner im Rahmen von Sonderkonzerten: •Siegfried Wagner, der musikalisch eine große Enttäuschung war und uns weder den Geist Beethovens (8. Sinfonie) noch den Geist seines Vaters (Siegfriedidyll, Meistersinger-Vorspiel) nahezubringen wußte. Er ließ uns lediglich erkennen, was wir an •Paul Hein haben. Auch •Karl Salomon gab in seinem selbständig geleiteten Sinfoniekonzert ungleich mehr mit der 8. Sinfonie von Beethoven, wenn auch anders, wie wir sie sonst zu hören gewöhnt waren. Seine gänzlich moderne Art, musikalisch zu empfinden, hatte hier wohl etwas Befremdendes, war aber von starker Persönlichkeit durchdrungen, ebenso die Wiedergabe des Don Juan von Strauß. Einen etwas sensationellen Charakter trug ein von dem 12jährigen Dirigenten Rio Gebhardt geleitetes Sinfoniekonzert, dessen unleugbar starke Dirigentenbefähigung in der Unvollendeten Sinfonie von Schubert, Freischützouvertüre und Peer Gynt-Suite vorteilhaft in Er-

scheinung trat, während die Wiedergabe des D-moll-Konzerts von Mozart seine pianistische Begabung nicht über dem Durchschnitt zeigte und mehr ein Akt der Eitelkeit seiner Ratgeber war. Sehr interessant gestalteten sich Sonderkonzerte, in denen •Paul Hein u. a. die Suite aus: Der Bürger als Edelmann von Strauß, Bachs 3. Brandenburg-Konzert und Regers Konzert im alten Stil op. 123 nud Bruckners 7. Sinfonie brachte. Von Solisten im Rahmen dieser Veranstaltungen sind zu nennen •Helge Lindberg, der sich in der Kreuzstab-Kantate als hervorragender Oratoriumsänger erwies und ebenso in Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht" den richtigen Stil traf. Tiefen Eindruck hinterließ •Eva Hauptmann-Bernstein mit dem Violinkonzert von Beethoven, wohl etwas herb und zurückhaltend, aber wunderbar abgeklärt, und •Josef Mann mit Liedern von Strauß. Selbständige Konzerte gaben: •Corry Nera, die wunderbar beseelt Lieder von Brahms, Schubert und „Die Kinderstube von Mossorgski" sang, feinsinnigst begleitet von •Jan Kuilen; •Sabine Meyen, die in einem vom Städtischen Orchester begleiteten Arien- und Walzerabend Proben eminenter Kehlfertigkeit gab und sehr musikalisch und geschmackvoll sang; •Elena Gerhards vornehme innerliche Gesangskunst spendete Lieder von Brahms, Schubert, Strauß, vorzüglich begleitet von •Karl Salomon, der mit eigenen Kompositionen (Michelangelo-Lieder) anläßlich eines von •Gertrud Fehrmann (St. Gallen) gegebenen Liederabends sich als höchst eigenwilliger, andere Wege gehender Musiker erwies und in •Gertrud Fehrmann eine außerordentlich intelligente, hochmusikalische Interpretin hatte. Daß wir auch wieder einmal Schuberts Müllerlieder im Konzertsaal begegnen durften, ist ein Verdienst •Franz Navals, dessen Stimme zwar nicht mehr vom früheren Glanz ist, diesen Mangel aber durch vollendeten Geschmack und tiefste Innerlichkeit wettmachte. Als Priesterin der Kunst vermittelte uns •Elly Ney den Geist Beethovens in höchster Verklärung mit dem 5. Klavierkonzert, wie sie auch Brahms (B-dur-Konzert) und Schumann (A-moll-Konzert) in visionäres Licht zu rücken wußte. Nordischer Musik geweiht war eine Morgenfeier, veranstaltet vom Musikdirektor •Bienert, der zusammen mit Konzertmeister •Stennebrüggen die G-dur-Sonate von Grieg und die weniger bedeutungsvolle Suite für Violine und Klavier Des-dur op. 16 von H. Rechmelzer-Möller zu Gehör brachte in technisch und musikalisch vorzüglicher Ausführung, während •Annette Bienert-Beserops schlanker, ansprechender Sopran einen interessanten Überblick über die nordische Liedliteratur gab. Subtilste Kammermusik boten das •Rosé-Quartett und das •Böhmische Streichquartett, ersteres in Schuberts und Beethovens B-dur-Quartetten, von eminenter Stileinheit und Delikatesse, letzteres hinreißend durch die Glut der Empfindung in Brahms' B-dur und Dvoraks As-dur-Streichquartett. Von größeren Chorwerken verdienen Erwähnung: Bruckner, E-moll-Messe, ausgeführt vom gemischten Chor des Cäcilien-Vereins unter Musikdirektor •Otto Schäfer, der mit der herrlichen Wiedergabe dieses gewaltigen Werkes sich in die erste Reihe der Kirchenchöre nicht nur des Badener Landes gestellt hat. Sehr eindrucksvolle Aufführungen waren ferner Paradies und Peri von Schumann, Requiems von Brahms und Mozart vom Badener Chorverein unter •Paul Heins' feinsinniger Leitung. Vorbildlich für Männergesang war das •Männerquartett 16er Essen, und auf hohem künstlerischen Niveau stand endlich die Frankfurter Madrigalvereinigung, mit •Margarete Dessoff an der Spitze, die Madrigale und Chansons aus dem 16. und 17. Jahrhundert zu Gehör brachte. Daß auch die Kunst Terpsichores eifrig gepflegt wurde, das beweisen folgende Namen: •Elisabeth Grube, •Violetta Napierska, •Hannelore Ziegler, •Jeail Gradescop und •Magda Bauer. •Marg. Wigmann, •Ilse Sievert und nicht zuletzt das Elfenkind •Senta Maria. Auch an einem kleinen Theaterskandal fehlte es nicht anläßlich der Darbietungen in eurhythmischer Kunst, zu denen Frau •Maria Steiner Goethesche Gedichte mit Grabesstimme „jonglierte".

Inge Karsten

CHEMNITZ Auch der Konzertbetrieb dehnte sich heuer bis in den Juni aus, und gerade in der österlichen und nachösterlichen Zeit wurden einige Musiktaten vollbracht, die als Gipfelleistungen zu bewerten sind. Am Karfreitag und Ostersonnabend wurden gleich drei große geistliche Werke aufgeführt: •Prof. Mayerhoff schenkte uns wieder eine tiefergreifende Wiedergabe der Johannispassion, in der sich sein Jacobikirchenchor als feinregistriertes Instrument bewährte, aber auch •Stieber-Walther als Evangelist und •Marie Schulz-Dornburg mit ihrer großen Alt-Arie Verständnis für den Bach-Stil bekundeten. In der Petrikirche führte Kirchenmusikdirektor •Beumann mit seiner neugegründeten Kantoreigesellschaft die Matthäuspassion erfolgreich auf, während die „Singakademie" unter •Willy Steffen mit Brahms' deutschem Requiem in allen Ehren bestand. Es ist ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, daß nicht nur die Aufführungen, sondern auch die öffentlichen Hauptproben gut besucht waren. Von sonstigen Chorkonzerten sei hier noch der „Moderne Abend" des Volkschors erwähnt, in dem sich •Walter Hänel für die impressionistische Kunst des Vlämen Lieven Duvosel, eines Märtyrers seiner Deutschfreundlichkeit, einsetzte. Ein wuchtig aufgetürmtes „Sanctus" für gemischten Chor und eine sinfonische Dichtung „Morgen", heimatbegeisterte Landschaftsmalerei, überzeugten von der Erfindungsfrische und dem gesunden Formempfinden dieses interessanten Charakterkopfes. Des weiteren hörten wir neue Werke des Ungarn und Wahldeutschen Erwin Lendvai, einen „Archaischen Tanz" für Orchester und einen Liederkreis für Frauenchor mit Orchester „Jungbrunnen", eine strenge, etwas herbe, aber ernst zu nehmende präraffaelitische Kunst.

Die städtische Kapelle feierte den Lenz mit einem hübschen Frühlingskonzert, in dem GMD. •Malata Goldmarks Ouvertüre „Im Frühling", Schumanns unverwelkliche Frühlingssymphonie und die reizvolle E-moll-Serenade von Fuchs zu Gehör brachte. Zum Schluß erhielt der junge Komponist •Fritz Theil den Stab, um seine sinfonische Dichtung „Lebenskampf", ein ernstes, pessimistisches, etwas ins Breite gewachsenes Werk, zu dirigieren. Im nächsten Konzert wurde die tschechisch-französische Allianz wieder einmal Ereignis: Vieuxtemps und Dvorak, Massenet und Smetana verschränkten brüderlich die Arme; •Steffi Koschate geigte Vieuxtemps mit prickelnder Technik, Dvorak mit Feuer. Den wuchtenden Schlußstein der städtischen Symphoniekonzerte bildete eine Aufführung der „Neunten", die merklich besser war als die vorhergehende; insbesondere sang der von •Mayerhoff eingeübte Chor (Lehrergesangverein) hinreißend. Aber auch die um die Hebung der Instrumentalkonzerte so verdiente „Philharmonische Gesellschaft" stattete ihr Schlußkonzert würdig-prächtig aus. Zum erstenmal erklang in unserer Stadt Bruckners E-dur Sinfonie (Nr. 7) und packte die staunenden Hörer durch die Macht der Gedanken, den Reichtum der Erfindung, die Tiefe und Wahrhaftigkeit des Gefühls, die intuitive Logik der Form. Das „Philharmonische Orchester" war durch Dresdner Philharmoniker und die Tubenbläser des Gewandhauses auf 100 Mann verstärkt und — was die Hauptsache ist — klanglich ungemein veredelt worden. •Willy Steffen beherrschte diesen Tonkörper ebenso sicher wie Bruckners Partitur. Das Meistersinger-Vorspiel, auf diesem herrlichen Instrument gespielt, wirkte wie ein machtvolles Hoheslied

auf den deutschen Gedanken. Kammersänger •Paul Bender gab diesem Gedanken noch verstärkten Ausdruck, als er Hans Sachsens Schlußansprache meisterlich und eindringlich sang. Die Größe seiner Stimme und den Adel seiner Gesangskultur durfte man noch bewundern, als dieser Wolf-Sänger von Geburt und Neigung sechs Hugo Wolf-Lieder vortrug. So war dieser Bruckner-Wagner-Wolf-Abend wirklich eine unvergeßliche Kunsttat! Kurz darauf hielt Kapellmeister •Kutzschbach-Dresden einen Kunsterziehungsvortrag für jung und alt über Bruckner, führte mit pädagogischem Geschick in die Wesensart und Kunst des großen Sinfonikers ein und bestätigte das Gesagte durch eine liebevoll und verständnisinnig durchgearbeitete Aufführung der 2. Sinfonie.

Der Mozart-Zyklus der städtischen Kapelle stellte in seinem 6. und letzten Konzert neben die Zauberflöten-Ouvertüre und die Haffner-Serenade das wunderhübsche Doppelkonzert für Geige und Bratsche. Im letzten Konzert der Städtischen Kammermusik-Vereinigung erklang neben Altvertrautem von Mozart und Schumann als Neuheit eine Violinsonate von Scheinpflug. Organist •Eugen Richter brachte in seinem letzten Kammermusikabend mit •Hamann und •Klengel Fährmanns cis-moll-Klaviertrio zur Uraufführung, ein Werk, das sich durch starke Erfindungskraft, Freude an Wohllaut, edlem Schwung der Linienführung und feurige Grundstimmung auszeichnet. Außerdem hörte man Händels G-Moll-Sonate für 2 Geigen und Klavier, Mozarts Sonate D-dur für zwei Klaviere und Regers Solosuite für Cello, von •Prof. Klengel mit bewundernswerter Meisterschaft gespielt.

Von Liederabenden verdienen die beiden Abende der reifen und tiefen Altisten •Elsa Bartsch-Dresden und die Volksliederabende Kammersänger Dr. •Stägemanns rühmliche Erwähnung. Prof. E. Püschel

FREIBURG i. Br. In den abwechselnd unter der tüchtigen Leitung der Theaterkapellmeister •Cornelius Kun und •Richard Fried stehenden Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters wurde zunächst im Januar die Beethovenfeier nachgeholt, bei der der Schweizer Pianist •Walter Ziegler mit dem Vortrag des Beethovenschen C-Moll-Klavierkonzertes Ehre einlegte. Die übrigen vier Abende, mit guten Programmen, brachten an Neuheiten u. a. Wetzlers Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt“ und Zilchers sinfonischen Zyklus „Hölderlin“; hier vertrat •Carl Rehfuß aus Frankfurt die Baritonpartie. An Solisten waren noch zugezogen •Uti Foerster (Sopran), die große Geigerin •Alma Moodie und •Julius Weismann, der sein B-Dur-Konzert für Klavier gewinnend interpretierte. Die im Sommer in der Festhalle stattfindenden Volkskonzerte boten erlesene und gern aufgenommene Kost, besonders unter der beschwingenden Leitung •Richard Frieds; daneben führten auch •Julius Weismann mit ausgeprägter Eigenart den Taktstock und verständnisvoll •Dr. Müller-Blattau, der Amanuensis des Professors Gurlitt, der an der Universität, wo er den Lehrstuhl für Musik bekleidet, ein im stillen eifrig arbeitendes Collegium musicum eingerichtet hat. — Wenig Glück hatte der Chorverein; die beabsichtigte Karfreitagsaufführung unterblieb wegen Mangels an Männerstimmen, und erst im Juli trat er unter Führung seines vor einem Jahr gewählten fähigen Dirigenten •Franz Philipp mit Brahms' Deutschem Requiem und Bachs 27. Kantate auf den Plan. Aber auch hier genügte die männliche Beteiligung dem Dirigenten noch nicht, verärgert legte er seine Stellung nieder. Bis zum Winter wird ja wohl der geschürzte dramatische Knoten sich lösen lassen. — Wäre das Musikleben einer Stadt nach den Veranstaltungen auswärtiger Künstler zu beurteilen, so würde Freiburg sehr hoch einzuschätzen sein. Die Konzertdirektion Harnis veranstaltete allein vier Kammermusikzyklen, darunter einen Beethovenzyklus des berühmten Pianisten •Max Pauer, einen des •Roséquartetts (mit H. Zöllners Streichquartett Nr. 5 in G-Dur op. 139) und eine Reihe von vier Abenden, an denen die göttliche •Kwast-Hodapp, ihr Gatte Professor •Kwast, das •Schörgquartett und Professor •Hermann Zilcher zusammenwirkten und Zilchers warmblütiges Klavierquintett in Cis-Moll zum erstenmal hier erklang. Die Künstlerkonzerte des Musikhauses Liebers brachten Klingler- und Böhmenquartett zu uns, Carl Flesch mit der jungen, außergewöhnlich begabten Pianistin •Schmitz-Gohr und den Baritonisten •Brodersen, der am Vortrag von Schuberts Winterreise seine reife Kunst bewährte. — Stark besuchte und musikalisch bedeutende Abende veranstalteten einheimische oder früher hier ansässige Künstler, •Julius Weismann mit der feinnervigen Geigerin •Schuster-Woldan und dem Solocellisten des Städtischen Orchesters •Carl Hesse, der Pianist Dr. •Hobohm und der Tenorist •Hans Höfflin, beide von hier nach München übergesiedelt, und der Baritonist •Johannes Willi. Dr. Sexauer

GERA Seit Jahresbeginn waren in den Konzerten der Reuß. Kapelle neben den Brandb. Konzerten Nr. 4—6 von Bach, Erstaufführungen bemerkenswert. Zunächst: Serenade von Hans Gal, die hier unter persönlicher Leitung des Komponisten ihre Uraufführung erlebte. Der Gesamteindruck war ungleichartig, das innige Andante und das Finale mit der gut gearbeiteten Fuge fanden aber Beachtung. Sodann Kauns zweite Sinfonie C-moll op. 85, die größeren Eindruck machte und in allen ihren Teilen wertvoll erschien. Die Rhapsodie-Midvinter von Stenhammer hatte in ihrer kurzen, prägnanten Form mehr Erfolg als die längere Sinfonie — „Das Unaussprechliche“ — von Nielsen. An bekannten sinfonischen Werken gab es Beethovens siebente und Bruckners vierte. Konzertmeister •Keyl spielte das d'Albertsche Cellokonzert mit vollendeter Technik und reichem Gefühl. Auch einige Duette für Sopran und Bariton (Opernmitgl. •Franke und •Zimmer) mit Orchester von Smigelski aus der Reihe — „Zwei Menschen“ — erfreuten sich berechtigten Beifalls. Organist •Ramin aus Leipzig zeigte seine reife Kunst in der Wiedergabe besonders Bachscher Werke.

Der Musikalische Verein hatte Sinfonien von Beethoven und Mozart, sowie einige Bachsche Konzerte seinem Programm einverleibt, ließ aber den Solovorträgen besondere Sorgfalt angedeihen. Prof. •Kiefer (Dresden) spielte mit großer Virtuosität und machtvollem Ton das Cellokonzert D-moll von Klengel; Prof. Sittard (Hamburg) führte mit bekannter Meisterschaft Werke von Händel, Ces. Franck und Reger auf der Orgel vor. Von großer Bedeutung war auch Beethovens Missa solemnis mit den Solisten: •Ravoth-Neugebauer (Sopran), •Leydecker (Alt), •Henke (Tenor), und •Fischer (Baß), erstere aus Hamburg, die anderen aus Berlin. Chor und Orchester taten voll ihre Schuldigkeit und vollbrachten damit eine wichtige musikalische Tat. Dr. •Rosenthal sang Bachs Kreuzstabkantate. Drei Orchesterskizzen — Nacht benannt — von Herm. Unger hinterließen ernsten Eindruck. Orchesterleiter für alle diese Konzerte ist Prof. •Laber, dessen künstlerische Bedeutung auch auswärts in Ansehen steht.

Unter den Einzelkonzerten ragt Prof. •Klengels Sonatenabend mit Op. 38 und 99 von Brahms und 23 von Nicodé (Cellosonaten) ganz besonders hervor. Die bekannten Vorzüge dieses Altmeisters des Cellospiels fanden auch hier den gebührenden, reichen Beifall; die Begleitung am klangschönen Grotrian-Steinwegflügel führte Kapellmeister •Mayer feinfühlig aus. Paul Müller

HANAU Wohl zum ersten Male erscheint an dieser Stelle ein Bericht über das musikalische Leben in Hanau. Man sollte es eigentlich als selbstverständlich ansehen, daß eine Stadt von der Größe Hanaus — 40000 Einwohner — regelmäßig an dieser oder einer ähnlichen Stelle den Ablauf ihres winterlichen Musikgeschehens mitteilte. Doch weit gefehlt! Und dabei liegt Hanau nicht am Weltende, ist kein abgelegenes Wald-, Feld- und Wiesennest, liegt am schiffbaren Main, an der Ausmündung der Kinzig, ist Schnittpunkt sehr belebter Bahn- und Straßenlinien, hat mit Paris und London die ersten Werkstätten der Schmuckindustrie, ist Wohnsitz sehr wohlhabender Industrieller und war bis dahin üppige Garnisonstadt. Und trotzdem auf musikalischem Gebiete dieses Stück Hinterwäldlertum. Aber getrost, liebe Welt, dafür trägt Hanau für Sport und Turnen als reichste Entschädigung die Feldmarschallwürde im Tornister! Wie erklärt sich nun die — annähernde Impotenz auf dem Gebiete musikalischen Lebens? Einmal aus der Nähe Frankfurts, das Hanau nicht nur in wirtschaftlicher Beziehung viel Kraft entzieht, sondern auch in künstlerischer Beziehung stark und nachteilig beschattet. Wer Geld genug hat, fährt zu musikalischen Veranstaltungen in einer halben Stunde nach Frankfurt hinüber und läßt in Hanau die Musik verwelken oder versumpfen. Die Zurückbleibenden müssen in ihrer finanziellen Schwäche mit dem vorlieb nehmen, das bald jener, bald dieser musikalische Gärtner pflanzt. Zum andern fehlt der Wille zur Berichterstattung, auch die Person, die es aus mehr als einem Grunde hätte übernehmen müssen. So lagen die Verhältnisse nicht nur für die Fachpresse, sondern auch für die Tagespresse des Ortes ungünstig. Was in der letzteren bezüglich musik-kritischer Berichterstattung geleistet wurde, muß man füglich verschweigen. Nicht, daß der Kritiker die Tarnkappe trug und völlig ungekannt, ohne Namen und ohne erklärliches Zeichen berichtete, war höchst bedenklich, sondern daß er vor allen Dingen zumeist falsch urteilte, war das Unheil! Meist erfolgte mehr oder weniger Programmabdruck mit allgemein gehaltener Zustimmung und Bejahung in jeder Weise. Fehlende Sachkenntnis, mangelnde Urteilsfähigkeit, aber desto schwülstigere und spaltenfüllende Auslassungen übelster Art gaben das Signum. So war es kein Wunder, wenn manche Künstler ihr Auftreten in Hanauer Konzerten weniger als Veranlassung zu ernster Kunstbetätigung ansahen, sondern von billiger Gelegenheit zum Geldverdienen sprachen, wobei sie von einer falsch bedienten Presse mit Lobeshymnen geradezu überschüttet wurden. Oft besprach ich mit gleichdenkenden Musikverständigen diese traurigen Verhältnisse, es wurde auch einmal ein kleiner Anlauf zur Besserung gemacht, gleich darauf lag aber die Sache wieder im Graben. Nachdem nun die hiesige erste Zeitung eine neue und energische Geschäftsleitung erhalten hatte, schlug auch für Musik- und Konzertberichterstattung eine würdigere Stunde. Einer an mich gerichteten Bitte, die musikkritische Arbeit zu übernehmen und mit meinem Namen zu decken, habe ich entsprochen. Nun liegt der erste Konzertwinter hinter uns. Er brachte für alle Beteiligten viel Ärger und Freude. Ich selbst habe solche erregt und empfangen, und beides rechne ich mir zur Ehre!

Allgemein betrachtet zeigt das Hanauer Musikleben noch fünf große Übelstände: 1. gänzliches Fehlen guter Orchestermusik; 2. gänzliches Fehlen der großen Kirchenmusik; 3. das Fehlen der neueren Literatur in den Programmen; 4. das Fehlen eines guten Konzertsaales und 5. das Fehlen einer Konzertvermittelungsstelle oder Agentur oder welchen Namen wir wählen wollen.

Solange Hanau Garnison war, pflegten die Kapellen der beiden Eisenbahnregimenter und die Kapelle der Ulanen öffentliche Orchestermusik. Über deren Güte hier sprechen, gehört der Vergangenheit an. In der Gegenwart versuchten zusammengetretene Reste der Militärmusiken öffentliche Orchestermusiken — Sinfoniekonzerte, die aber allesamt nicht das sind, was ich für eine Stadt an Sinfoniekonzerten verlange. Wenn der von mir wiederholt angeregte Plan, das Frankfurter Sinfonie-Orchester mit einem namhaften Dirigenten an der Spitze hier konzentrieren zu lassen, wegen finanzieller Schwierigkeit nicht gelingt, sollte man von Sinfoniekonzerten hiesiger Kräfte ganz absehen und dafür die Kammermusik in besonderem Maße pflegen.

In der Kirchenmusik liegt die Sache nicht viel besser. Wir haben in Hanau keinen einzigen Kirchenmusiker von Beruf, auch keinen im Nebenamt, der an höherer Stelle seine Studien gemacht hätte. Wir haben aber in drei Kirchen gute Orgeln. Was an Kirchenmusik gemacht wird, ist durch kirchliche Feste veranlaßt und dient zu musikalisch-liturgischer Verbreiterung. Das große und offizielle Kirchenkonzert fehlt gänzlich.

Alle Veranstaltungen nehmen ihre Werke aus dem klassischen und romantischen Zeitalter, als sei nach diesen Perioden die musikalische Schaffenskraft verdorrt. Ich habe wiederholt auf die Bequemlichkeit der Konzertierenden und die Genügsamkeit des Publikums als ein ärmliches und rückständiges Zeichen hingewiesen, indessen fuhr man mit eiserner Konsequenz im alten Fahrwasser weiter. So kam es, daß selbst ein Reger eine Kuriosität bedeutete. Selbst ein Jubiläumskonzert ersparte sich eine Neuaufführung und führte nur die Bruchsche Glocke auf.

Die Konzertsaalfrage ist geradezu eine Kalamität. Was in Friedenszeiten mit erschwinglichen Mitteln baulich zu lösen gewesen wäre, würde heute immense Summen kosten. Soll man da zum Bauen zu- oder abraten?

Die Forderung nach Errichtung einer Konzertvermittelungsstelle oder Agentur aus der Mitte aller am Musikleben Hanaus Interessierten leite ich ab aus der Planlosigkeit, mit der hier öffentlich musiziert wird, und die es mit sich bringt, daß innerhalb kurzer Zeiträume **mehrere Konzerte stattfinden, während wieder in größeren Zeiträumen eine besuchenswerte Veranstaltung fehlt. So ist noch mannigfache Reformarbeit zu leisten, die Kraft, Ausdauer und Tinte kosten und auch weiterhin zu unfreundlichen und böswilligen Unterstellungen Veranlassung geben wird.**

Nun müßte im einzelnen berichtet werden, wer hier musizierte, was die Herrschaften boten, und wie sie ihre Kunst ausübten. Das würde noch ein ziemlich langer Bericht werden. Ich begnüge mich heute mit der Namhaftmachung einiger Künstler oder Vereinigungen.

Das kleine, aber schöne Theater pflegt nur die Operette. An Kammermusikvereinigungen besuchten uns: das •Frankfurter Hockquartett, das Frankfurter •Langequartett, das Stuttgarter •Wendlingquartett, das Trio •Dr. Limbert, •Rebner, •Ludwig, die Duettisten •Annelies Becker (Mainz) mit dem Geiger •Budi-Wiesbaden. Orchestermusik brachten die „Grünen" unter •von der Dovenmühle, die •Stadtkapelle (•Zülch) und die ehemaligen Militärmusiker (•Bach). Sie spielten in ungleicher Qualität: Mendelssohns Hebriden, die 1., 3., 5. Beethovens, Egmont, Die Geschöpfe des Prometheus, Haydns Paukenschlag, Mozarts Jupiter und Webers Oberon.

An Chören traten auf: „Germania" (•Lander), „Weinser" (•Müller), „Eintracht" (•Dr. Stübing), „Sumser" (•Appel), „Oratorienverein" (•Dr. Limbert), die Frankfurter Madrigalvereinigung (•Dessoff), das •Leipziger Soloquartett für Kirchengesang, •Dr. Stübings Frauenchor und die Kirchenchöre. Erwähnt seien an Stoff nur: Matthäuspassion, Glocke, Frithjof.

An Solisten beehrten uns erste Kräfte des Frankfurter Opernhauses, die Pianisten •Alfred Höhn, •Friedberg, •Annelies Becker, •Richard Budi. Einen pädagogischen Abend mit Schumann im Mittelpunkte veranstaltete •Dr. Stübing. Schülerabende hielten ab: Die

•Musikakademie und Frau •Ohlf-Vick. Einen besonderen Ehrenabend (•Dr. Limbert) gab der Oratorienverein mit eigenen Kompositionen des Gefeierten. Als erste Begleiter zeichneten sich aus der hiesige Pianist •Gustav Altvater und die Frankfurter Kapellmeister •Kremer und •Mischel.

Jacob Rösser

ULM Zum erstenmal ein Bachfest in einer mittelgroßen Stadt Süddeutschlands, ein gewagter Gedanke! Und doch, wie hat er Widerhall gefunden. Die Anregung war vom Vorstand des württembergischen Bachvereins ausgegangen und in Ulm, der Donaustadt mit dem herrlichen Münster und seiner Orgel, vom Verein für klassische Kirchenmusik freudig aufgenommen worden. Die musikalische Leitung des Festes lag in den bachkundigen Händen des Herrn Musikdirektors •Fritz Hayn, der auch die Chöre einstudiert und dirigiert hat. Ein auf der Grundlage eines trefflich geschulten und überaus klangreichen Frauenchores aufgebauter und durch Sänger der Liedertafel verstärkter gemischter Chor bildete den Kern, aus dem heraus sich das Fest entwickelte, getragen von der Anteilnahme breitester Schichten der Ulmer Bürgerschaft und weiter Kreise im ganzen Lande.

Eingeleitet wurde das Fest durch einen Vortrag des Stuttgarter Musikhistorikers und liebevollen Bachkenners •Prof. Dr. W. Nagel: „J. S. Bach und das Deutschtum". (Der Vortrag ist im Verlag von Karl Grüninger in Stuttgart auch im Druck erschienen und man kann die Lektüre desselben nicht warm genug empfehlen.) Von einem hohen sittlichen Standpunkt aus betrachtete Dr. Nagel die tiefe seelische Not unseres Volkes und den Wert der Musik, ganz insbesondere Bachscher Musik, diese Nöte zu heilen. Und dann zeichnete er mit klaren, wohldurchdachten Worten ein lebendiges und anschauliches Bild des Meisters. Die Knappheit des Raumes verbietet mir, es nachzuzeichnen, auch vermöchte ich nicht, die tiefe Feierstimmung wiederzugeben, die Dr. Nagels Worte ausgelöst hatten, eine würdige und verheißungsvolle Einleitung des Hauptfestes.

Der Abend war der Kammermusik gewidmet. •Professor Grümmer spielte die 2. Sonate für Gambe, auf dem Cembalo von der Münchner Pianistin •Gabriele von Lottner trefflich begleitet. •Justus Gelfius gab uns mit der Flötensonate in Es-dur eine Probe seiner reifen Kunst. Es folgte die etwas mehr bekannte Suite in C-dur für Cello und als schöner Beschluß dieses herrlichen Abends das Trio aus dem musikalischen Opfer für Violine, Flöte und Cembalo. Die Geigenpartie wurde sehr glücklich durch Fräulein •Anita Portner aus Fürth i. B. ausgeführt, die durch Ton und sehr frischen Strich erfreute.

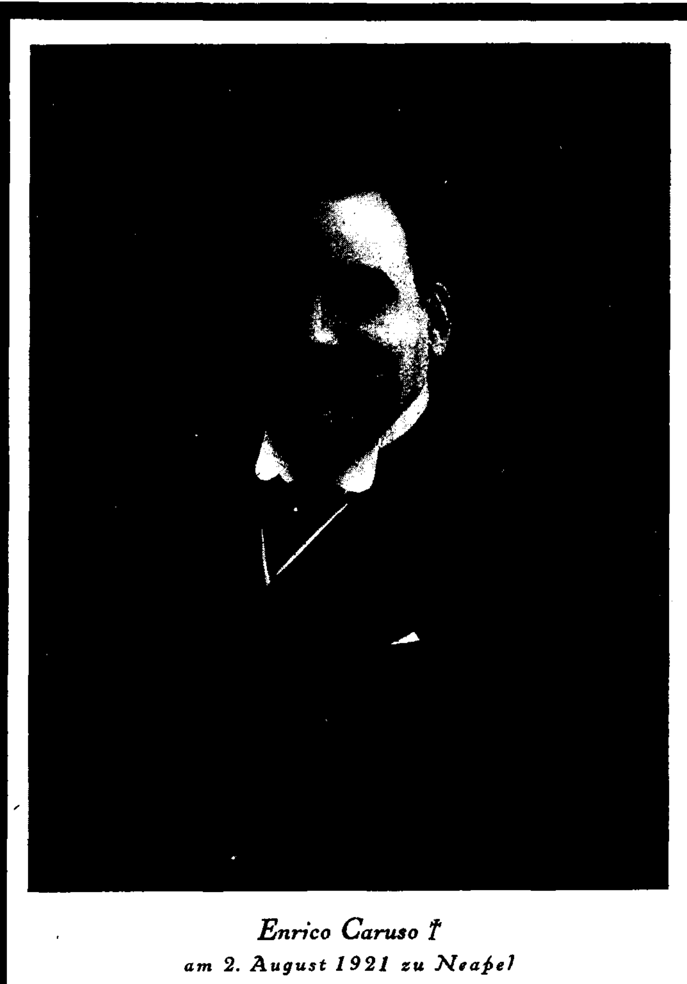
Der Sonntag als Hauptfesttag begann mit dem Morgenkonzert im Münster, zu dem •Arno Landmann von der Christuskirche in Mannheim gewonnen worden war. Sein Spiel zeigte den erhabenen Meister auf der „Königin der Instrumente". Er trug die große Fuge in A-moll, die Toccata in c und die Passacaglia in c vor, aber die reinste Freude gaben doch die Vorspiele zu den Chorälen, während er mit den andern Werken nicht den letzten inneren Kontakt zum Publikum fand. Mag sein, daß die Münsterorgel selbst einem solchen Künstler nicht auf das erste Mal alle die heimlichen Feinheiten eröffnet, die sie in ihrem Inneren birgt. Dazwischen erfreute •Meta Diestel, von •Anita Portner begleitet, durch ihren wunderbaren Alt mit dem ewig schönen Agnus dei aus der H-moll-Messe. Ein Kinderchor von 1200 Stimmen, so wenig wie die überaus zahlreiche Zuhörerschaft durch Unterschiede der Konfession getrennt, brachte Bachsche Choräle in der Bearbeitung des Stuttgarters H. Lang. „Wenn wir in höchsten Nöten sein." Worte wären hier Entheiligung, wie starke Ströme religiösen Lebens rauschte es durch das mächtige Schiff. Ob hier nicht vielleicht die tiefste Bedeutung des ganzen Restes liegt? Den Abschluß und Höhepunkt des Festes bildete das Chorkonzert am Sonntagnachmittag in der Dreifaltigkeitskirche. Mit der Chorkantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz," der erschütternden Klage des Jeremia, wurde begonnen; der wundervolle Schlußchoral leitete zu froheren Tönen hinüber. Frau •Philippine Landshoff aus München sang die Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" und der Schluß brachte den überirdisch schönen Lobgesang Mariä, das 5 stimmige Magnificat.

Als Solisten wirkten außer den schon aufgeführten •G. A. Walter mit seinem strahlend schönen Tenor, •Albrecht Werner aus Marbach als Baß, als Ulmerin Fräulein •Maria Frohnmayer, Sopran und schließlich noch •P. Göppner an Stelle des leider plötzlich erkrankten Herrn Gelfius, •F. Heppes (Violine), •Karl Riedel aus Stuttgart (Oboe d'amore) und als Meister seines Instrumentes •Karl Rittner aus München (Trompete). Das Orchester war das städtische, dem jedoch zahlreiche Kräfte der Pionierkapelle und des Streichkörpers der Liedertafel (Liebhaberorchester) zur Seite getreten waren.

Die Leistungen an sich standen, wenn man die gegebenen und oft wenig günstigen Verhältnisse in Betracht zieht, auf durchweg achtbarer künstlerischer Höhe. Mögen hier auch einzelne Wünsche nicht ganz befriedigt worden sein, als Ganzes genommen dürfen die Ulmer ihr Bachfest als ein des Meisters würdig gewesenes betrachten. Das möge auch der Ansporn dazu sein, auf dem betretenen Wege weiterzugehen.

WEIMAR Das 4. Sinfoniekonzert der Weimarischen Staatskapelle brachte neben Schuberts „Unvollendeter" Gustav Mahlers „Lied von der Erde" unter der einfühlenden Leitung von •Carl Leonhardt. Die beiden Solisten •Tinny Anders-Debuser (Köln) und •Hans Lißmann (Leipzig) hinterließen unbefriedigende Eindrücke. Bei der noch tiefergehenden Wiederholung dieses erdentrückten Werkes gelegentlich der „Festspielwoche" am Ende der Spielzeit hatte man leider nur den Tenor mit dem prächtigen •Anton Kohmann (Frankfurt a. M.) ausgetauscht. Das letzte Sinfoniekonzert war in der Hauptsache Mozart und Schubert gewidmet. •Conrad Ansorge spielte das D-moll-Konzert (Köchel 466) und Schuberts „Wanderer Fantasie" in der Lisztschen Aufputzung mit jenem poesieumflossenen Charme, den diese Meister der alten Schule nun einmal haben. Die „Modernen" sind ihnen in der Technik freilich über, das ist aber manchmal verteufelt wenig. Immer deutlicher hebt sich die Größe der Bedeutung unseres ersten Kapellmeisters •Carl Leonhardt ab; er gehört zu jenem idealen Typus von Dirigenten, denen die Kunst eine heilige Angelegenheit ist, die ihr eigenes Ich bescheiden in den Hintergrund stellen und in selbstloser Weise in hingebender Tätigkeit aufgehen. Seine außerordentlichen Führerqualitäten zeigen sich vor allem in der Oper und beim Volkschor. Eine Aufführung des „Messias" war schlechtweg vollendet. Leonhardt ist ein überaus feinfühlender Meister des Taktstockes, der dem Kunstwerk bis in die kleinsten Verästelungen nachgeht. Das Spontane, das Geschenk des Augenblicks, das im Sturmwind mit fortreißt, geht ihm freilich ab. Er hat die feinnervigsten Fingerspitzen, aber keine Faust. Neben ihm hat •Dr. Ernst Latzko einen schweren Stand. Seine Leistungen, die künstlerischen Ernst und Gewissenhaftigkeit verraten, überschreiten selten die Grenzen einer wohlanständigen künstlerischen Mittelmäßigkeit. Auf alle Fälle bewegen sich die Kurven unseres Theaterbetriebes in stark aufsteigender Linie. Man wartete gegen Ende der Spielzeit mit einer geschlossenen Ringaufführung auf, die sich sehen und hören lassen konnte. Freilich, die ans Ende gelegte sog. „Festspielwoche" war ein verfehltes

Unternehmen. Durch die Wiederholung längst abgespielter Werke mit einem abgehetzten Personal kann man keine festspielmäßigen Eindrücke erzielen. Man versuche es doch einmal mit einer „Weimarwoche"! An die Uraufführung von Webers „Freischütz" erinnerte man durch eine mittelmäßige Wiedergabe dieses herrlichen deutschen Werkes vor einem Parterre von Kindern unbemittelter Eltern. — Der sechste Kammermusikabend des Deutschen Nationaltheaters suchte mit Werken der Franzosen Debussy, Caplet und Ravel bekannt zu machen, von denen man uns wenigstens die unglaublich geschmacklosen „Vertonungen" Lafontainescher Fabeln von Caplet hätte ersparen können. Am letzten Abend huldigte man wieder der deutschen Muse in Schumanns Streichquartett A-dur und Pfitzners abseitsgehendem, ganz der Innerlichkeit zugekehrtem Klavierquintett op. 23. (Pfitzners „Armer Heinrich" und „Palestrina" sind uns für die nächste Spielzeit versprochen.) Wir sind den Quartettspielern •Robert Reitz (1. Geige), •Otto Bergt (2. Geige), •Louis Nüssner (Bratsche) und •Eduard Rosé (Violoncello) zu Danke verpflichtet, wenn wir oft auch bei den sehr unausgeglichenen Leistungen uns mit dem guten Willen begnügen müssen; die Neubesetzung wenigstens der Bratschenstimme würde dem Klangkörper sehr zu statten kommen.



Enrico Caruso †
am 2. August 1921 zu Neapel

Auch die Staatliche Musikschule hat sich unter der Leitung von •Bruno Hinze-Reinhold eines ständig wachsenden Aufschwunges zu erfreuen. Diese Tatsache ist der Leitung der Anstalt um so höher anzurechnen, als die Schule, die im kommenden Jahre das Fest ihres 50 jährigen Bestehens feiert, vor inneren Erschütterungen, die auch in den Köpfen der Schüler böse Verwirrung anrichteten, nicht bewahrt geblieben ist. Es ist höchste Zeit, daß die Staatsregierung mit eisernem Besen Auskehr hält. Im Laufe des Schuljahres fanden 26 Übungsabende, 22 öffentliche Schülerabende sowie 12 Konzertveranstaltungen statt, die alle beredtes Zeugnis von der künstlerischen Arbeit, die hier geleistet wird, ablegen. Ich erwähne nur einen Bachabend mit einem Vortrag von •Richard Wetz, ein Orchesterkonzert mit alter Musik, die Übungsabende der neueingerichteten Dirigentenklasse von •Richard Wetz, die trefflichen Orgelvorträge der Klasse •Friedrich Martins, einen reizenden Abend der Anfängerklassen und einen Vortrag von •Arnold Schering aus Halle über die musikalischen Strömungen der Gegenwart, der mit logischer Begründung die letzten Konsequenzen zog, ohne gerade viel Neues zu bringen, und der das Mißfallen manches gelehrten Musikhauptes hervorrief.

Am 2. und 3. Juli stand Weimar im Zeichen des 27. Thüringer Bundessängerfestes. Den Musiker interessierte nur das Festkonzert im Deutschen Nationaltheater, an dem sich 12 große Chorvereinigungen aus den Bezirken Apolda, Weimar, Jena, Gotha, Arnstadt, Saalfeld und Erfurt beteiligten. Es war ein friedliches Wettsingen, ohne Preisrichter und Gehässigkeiten, bei dem man freilich oft den guten Willen für die künstlerische Tat nehmen mußte. Die einzige wirklich künstlerisch zu bewertende Leistung bot der Arion (Weimar) unter der Leitung des Chordirektors •Hermann Saal. Schließlich dürfen solche Sängerfeste auch nicht nur vom rein künstlerisch-kritischen Standpunkt aus bemessen werden, wie die glänzenden Leistungen des Leipziger Lehrergesangvereins, der unter Leitung des ewig jungen •Hans Sitt und unter Mitwirkung des unverwüstlichen •Julius Klengel zum Besten der Hinterbliebenen ehemaliger Mitglieder der Weimarischen Staatskapelle ein mit Begeisterung aufgenommenes Konzert gab. Auch die Gesinnung dieser Gesangvereine ist hoch einzuschätzen. Diese vielen Tausende von Sängern eint das Band unerschütterlicher Liebe und Begeisterung für das deutsche Lied und das deutsche Vaterland; sie sind keiner politischen Partei zu Diensten, auf ihrem Banner steht nur die Liebe zur deutschen Kunst. „Deutscher Sinn und deutsche Art treu im deutschen Lied bewahrt." Am Sonntagnachmittag war im großen Schießhausgarten den einzelnen Bezirken Gelegenheit gegeben, unter freiem Himmel ihre Kunst zu zeigen. Der Bundesliedermeister •Josef Thienel (Erfurt) dirigierte mit starkem Erfolg sechs gewaltige Massenchöre, und dann sangen die Bezirke Eisenach unter •Dr. F. Haubold, Gotha unter •Fr. Wagner, Arnstadt unter •E. Köditz und Saalfeld unter •W. Köhler je zwei mit freundlichem Beifall aufgenommene Chöre. Die Auswahl der Gesänge bewegte sich, von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, leider im Stil widerlicher sentimentaler Liedertafelei. Dr. Otto Reuter

Eingegangene Spenden für die Robert-Schumann-Stiftung

*

Wilh. Bach, Düsseldorf, Schwerinstraße 67 ....M 20.–
O. Degenkolb, Plauen i. V. .... „ 9.–
Frau Clara Friedel, i. Firma Steingräber-Verlag, Leipzig .... „ 1000.–
Kgl. Kapellmeister Grün, Steinbach b. Sonneberg i. Th. .... „ 5.–
Willy Jaeger, Berlin-Friedenau, Lauterstr. 38 .... „ 10.–
Frau M. Krüger, Berlin SW 47, Kreutzbergstraße 6 ....M 10.50
A. Nestler, Leipzig .... „ 5.–
Frau Charlotte Reich-Stubenrauch, Zehlend. b. Berl., Burggrafenstr. 1 „ 50.–
Frl. Math. Steingräber, in Firma Steingräber-Verlag, Leipzig .... „ 1000.–
Herr Werneck-Brüggemann, Cassel „ 10.–
Fritz Witte, Weferlingen, Prov. Sa. „ 5.–
Frau Elisabeth Wittig, Fulda, Petersberger Straße 18a M 20.–

Fortsetzung folgt

*

Notizen

Über **„Die wirtschaftliche Not der Komponisten“** mit der Spezialüberschrift: „Wovon leben unsere Komponisten“ ist in 286 des Berliner Tageblatts ein reichlich verunglückter, völlig einseitiger Artikel von Hans Kyser, dem Direktor des Schutzverbands Deutscher Schriftsteller, erschienen Man merkt sofort, daß sich Kyser auf dem Gebiete des gesamten Musikwesens ganz und gar nicht auskennt, indem er glatthin die literarischen Verhältnisse auf die musikalischen überträgt, so daß man sich eigentlich einzig darüber wundert, wie ein Dilettant auf dem Gebiet der Musikpflege in einer derart großen Zeitung das Wort ergreifen darf. Zunächst operiert Kyser mit jenem vor vielen Jahren aufgesetzten und tatsächlich ominösen Verlagsformular, das vielfach den Komponisten vorgelegt wird und Bestimmungen enthält, die diesen gewissermaßen zum Hörigen des Verlages zu machen scheinen. Wie es sich aber mit diesem Formular in Wirklichkeit verhält, daß nämlich erstens einmal manche Bestimmungen lediglich für den Unterhaltungs-Komponisten in Frage kommen, während sie vom ernsten Komponisten entweder gestrichen oder als gleichgültig angesehen werden, und daß zweitens dieses Formular vielfach ernsten Werken gegenüber überhaupt nicht benutzt wird, davon weiß Kyser nicht das mindeste, und sein musikalischer Berater Dr. F. Rösch hat ihm hiervon selbstverständlich auch kein Sterbenswörtchen mitgeteilt. Wie nun einem Gegenartikel „Komponisten und Musikverleger“ von H. Rauh (Musikverleger) in Nr. 153 des „Börsenblatts für den deutschen Buchhandel“ zu entnehmen ist, sollte dieses Formular gerade auf Antrag von Verlegern in einer beiden Teilen gerecht werdenden Weise umgeändert werden. Warum es nicht dazu kam? „Weil Herr Rösch, die Egeria des Herrn Kyser, nicht wollte. In einer Besprechung von Verlegern und Komponisten in der Singakademie erklärte er, davon könne erst die Rede sein, wenn die Verleger vorher seine (für uns, die Verleger, unannehmbaren) Forderungen auf dem Gebiete der Aufführungsrechte bewilligten. Damit scheiterten die Verhandlungen und heute wirft H. Kyser uns vor, daß die alten Formulare noch fortvegetieren.“

Wir hielten es für nötig, gerade auch diesen Sachverhalt unsern Lesern mitzuteilen. Vom künstlerischen Standpunkt aus möchte man aber denn doch dem Verleger den Rat geben, dieses aufreizende und, wie man sieht, Mißverständnissen ausgesetzte Verlagsformular so bald als möglich von sich aus — ob nun Herr Dr. Rösch hierzu seinen Segen erteilt oder nicht — für ernste Werke zu kassieren und es dort zur Anwendung zu bringen, wo es am Platze sein mag. Die Verleger sind schließlich selbst schuld daran, wenn Gegner des Musikverlags auf Grund dieses Formulars gehässigste Hetzarbeit leisten können, um die Kluft zwischen Komponist und Verleger möglichst zu vergrößern.

Dann begibt sich Kyser, von diesen papiernen Grund ausgehend, auch auf das allgemein musikalische Gebiet, macht derart einseitige, aber verallgemeinernde Mitteilungen über Autorenhonorare, daß der Kenner der Verhältnisse — und unter diese gehört auch Herr Rösch, der sich über seinen gelehrigen, ahnungslosen Schüler vor Vergnügen die Hände gerieben haben wird — über die Schlußfolgerung, nämlich die mit Emphase erhobene Frage: „Wie ist es möglich, daß die Komponisten überhaupt noch leben?“ nicht nur nicht erstaunt ist, sondern lediglich mit einer gewissen Spannung der Lösung dieses Rätsels harrt. Und sie wird ihm; gesperrt liest man: „Mit mühsamem Stundengeben, mit schlechtbezahlten Anstellungen als ausübende Musiker, mit aufreibenden Konzertreisen, aber auch mit Konzertieren in Nachtcafés und Kinos halten sie sich noch aufrecht.“ Dieses „noch“ ist besonders reizend. Denn jeder, der da weiß, daß es den Musikern und vor allem den Komponisten in früheren Zeiten teilweise

wirklich nicht gut ging, d. h. ungleich schlechter wie selbst heute, muß sich höchlichst darüber wundern, daß sie nach drei- und vierhundertjährigem Elenddasein überhaupt „noch“ existieren. Was soll man aber dazu sagen, wenn Komponisten, die zugleich Virtuosen oder Dirigenten sind, deshalb bedauert werden, weil sie „aufreibende“ Konzertreisen unternehmen müssen? Ist dieses Muß wirklich so furchtbar? Darüber kein Wort mehr, denn die ganzen Anschauungen entspringen einer allzu großen Unkenntnis der den literarischen gleichgesetzten musikalischen Verhältnissen. Mit derart sentimentalen Seufzern hilft man der Sache der Komponisten nicht im geringsten. Wenn am Schlusse seiner Ausführungen sich Kyser das Heil von der „baldigsten gesetzlichen Durchführung der Reichskulturabgabe“ verspricht, so brauchen wir an dieser Stelle kein weiteres Wort zu verlieren. Als ob von der Kulturabgabe gerade dann auch nur etwas zu erwarten wäre, lägen die Verhältnisse derart trostlos, wie sie der Verfasser darzustellen beliebte; um einen Tropfen ins Meer handelte es sich da. Vor allem aber: Auf Fürsprecher wie Herrn Kyser können die Komponisten wirklich verzichten. Auch auf diesem Gebiet hat es die Kunst mit Kennen und Können zu tun, aller, selbst wohlgemeinter Dilettantismus schadet, zumal wenn er sich fachmännisch gebärdet.

Pläne deutscher Theater

Spielplan des Mannheimer Nationaltheaters für 1921/22. In der Oper sind vorläufig in Aussicht genommen: als Uraufführung „Pulcinella“ von Igor Strawinsky, als Erstaufführungen Braunfels' „Vögel“, Berlioz' „Beatrice und Benedikt“, Aubers „Das eherne Pferd“ und Verdis „Don Carlos“; an Neueinstudierungen sind u. a. vorgesehen: „Cosi fan tutte“, „Don Juan“, „Tannhäuser“, „Meistersinger“, „Tristan und Isolde“, „Norma“, „Prophet“. Außerdem ist ein Mozart-Festspielzyklus geplant.

Paul Graener arbeitet zurzeit sein musikalisches Drama „Theophano“ um, das unter dem Titel „Byzanz“ am 11. Januar 1922, dem 50. Geburtstag des Komponisten, am Leipziger Stadttheater zur Uraufführung kommen wird. Außerdem arbeitet Graener an einem Chorwerk in 7 Sätzen mit dem Titel „Sonnengesang des heiligen Franziskus“.

Düsseldorf. Einen Spielplan nach besonderen künstlerischen Grundlinien verheißt Dr. W. Becker, Intendant der Vereinigten städtischen Theater, für die kommende Spielzeit. Auf dem Gebiet der Oper sollen vier Gedankengänge vorherrschen: 1. Die Entwicklung der ernsten Oper — unter besonderer Berücksichtigung deutscher Komponisten — (dargestellt an typischen Werken der einzelnen Epochen von Glucks „Alkeste“ bis Wagners „Ring des Nibelungen“. 2. Die Sendung Mozarts für die Opernbühne (Mozart-Zyklus). 3. Die Gegensätze in der neuzeitlichen Oper (bewiesen an Werken lebender Komponisten, u. a. Strauß, Korngold, Sekles [Uraufführung], Schreker, Pfitzner). 4. Der Humor in der deutschen und romanischen Oper (zehn komische Meisteropern).

Weimar. Das Nationaltheater beabsichtigt in nächster Spielzeit Pfitzners „Palestrina“ aufzuführen.

Bevorstehende Uraufführungen

Hermann Zilcher hat soeben seine dreiaktige Oper „Doktor Eisenbart“ vollendet, welche demnächst bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen und im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen wird. Das Buch stammt von Otto Falckenberg-München und ist für die Musik von H. W. von Waltershausen bearbeitet.

„Die beiden Narren“, Oper von Carita v. Horst, Text von Carl Stang, am Landestheater in Koburg.

„Esther“, Oper von Albert Mattausch; „Doktor Eisenbart“, Spieloper von Rolf Rueff, am Stadttheater in Kiel.

„Thamar“, Oper von Wilhelm Mauke, Dichtung von Franziska Hager, am Landestheater in Stuttgart.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin. Auf den an der Musikhochschule neueingerichteten Lehrstuhl für angewandte Musikpolitik wurde Prof. Leo Kestenberg, der Referent für musikalische Angelegenheiten im preußischen Kultusministerium, berufen.

Berlin. Die Organisation Deutscher Musiklehrkräfte gibt bekannt, daß die von ihr eingerichteten Ergänzungskurse sich eines starken Zuspruches erfreuen und daß sie am 1. Oktober d. J. ein Seminar eröffnet. Hugo Kaun hat sich bereit erklärt, die geistige Leitung zu übernehmen. Anmeldungen für Ergänzungskurse, sowie für den Eintritt ins Seminar, dessen Lehrplan eine Ausbildungszeit von 2 Jahren vorsieht, nimmt die Geschäftsstelle der O. D. M., Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstr. 90, Fernspr. 3978 entgegen. Auskunft über Aufnahmebedingungen sowie Prospekte sind ebenfalls dort erhältlich.

Dresden. Professor Georg Wille wurde als künstlerischer Leiter an das Konservatorium berufen.

Karlsruhe. Der Münchener Komponist Heinrich Kaspar Schmid ist als künstlerischer Leiter des Konservatoriums als Nachfolger des verstorbenen Prof. Heinrich Ordenstein berufen worden.

Köln. Professor Ewald Straeßer wurde mit einem Lektorat für Musikwissenschaft an der Kölner Universität beauftragt.

Mannheim. Das Institut für höheres Klavierspiel und Seminar zur Ausbildung von Musiklehrern und -lehrerinnen, zugleich Instrumental- und Gesangsschule (Direktor und Inhaber: Friedrich Häckel) versendet seinen fünften Jahresbericht, dem zu entnehmen ist, daß das völlig auf sich gestellte Institut sich einer steigenden Besucherzahl zu erfreuen hat, und in zahlreichen, von ihm veranstalteten Institutkonzerten Zeugnis von dem ernsten künstlerischen Geist ablegt, der es erfüllt. An neuen Lehrkräften traten hinzu: der Pianist Joseph Schwarz und Fräulein Ella Schreinck, beide akademisch ausgebildete und staatlich geprüfte Lehrkräfte.

Prag. Dr. Paul Nettl, Assistend des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität Prag, hat sich an der Universität als Privatdozent für Musikgeschichte habilitiert.

Das musikwissenschaftliche Institut an der Universität Leipzig, gegründet von Hugo Riemann und jetzt unter der Leitung von Prof. Dr. H. Abert stehend, erfährt vom kommenden Semester ab eine beträchtliche Erweiterung. Nachdem ihm von seiten der Staatsregierung ein neuer großer Hörsaal und ein neuer Arbeitsraum bewilligt worden war, sind ihm von verschiedenen hiesigen Firmen hochherzige Geschenke zugewendet worden, so von der Firma Julius Blüthner ein neuer Flügel und von der Firma Breitkopf & Härtel die Gesamtausgaben der Werke Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns. Mit seinen Neueinrichtungen und den vergrößerten Bibliotheksbeständen darf das hiesige Institut als das am besten ausgestattete seiner Art in Deutschland gelten.

Neuregelung des Privatmusikunterrichts. Im preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin waren kürzlich die Fachvertreter

der Musikpädagogen und Tonkünstler zu amtlichen Beratungen geladen. Kultusminister Dr. Becker eröffnete die Tagung und wies auf die Bedeutung der Musikerziehung im deutschen Volke hin und sprach die Absicht der Regierung aus, gemeinsam mit den Fachverbänden eine Neuregelung aller Fragen der Privatmusikerziehung vorzunehmen. Professor Leo Kestenberg hielt ein ausführliches Fachreferat, während Arnold Ebel als Vertreter der „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" die Wünsche und Forderungen des Musikerstandes darlegte. Nach eingehenden Beratungen wurde die Arbeit nach den festgelegten Richtlinien einer Kommission überwiesen, für die in Vorschlag gebracht wurden: Prof. Fr. E. Koch, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Carl Thiel, Arnold Ebel, Robert Robitschek, Carl Holtschneider, Otto Nikitits, Maria Leo, Walther Kühn und Arthur Jahn.

Frankfurt a. M. Das Dr. Hochsche Konservatorium für Musik (Direktion: W. von Baußnern) ist auf Grund seines 43. Jahresberichtes von 1152 Personen besucht gewesen. Die Hoch- und Orchesterschule besuchten 472 Schüler, die Seminarschule 26 Zöglinge. Durch Tod verlor die Anstalt die verdiente Klavierlehrerin Frl. M. Goedecke (Lehrerin von 1891 bis 1921). Den 150. Geburtstag Beethovens feierte die Anstalt in acht Aufführungen, wobei der von dem Direktor nach dem Kriege neu eingerichtete und unter seiner Leitung stehende gemischte Chor zum erstenmal vor die Öffentlichkeiet trat.

Weimar. Dem Jahresbericht der Staatlichen Musikschule (Direktion: Bruno Hinze-Reinhold) über das 49. Schuljahr entnehmen wir, daß der Zuzug zur Schule ein erstaunlich großer war und längst nicht alle angemeldeten Schüler angenommen werden konnten, weshalb in erster Linie beruflich Studierende berücksichtigt wurden. Das gegen 40 Schüler zählende Orchester hielt dreimal wöchentlich eine Übung, wie eine Reihe Schüler zur Verstärkung in den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle und den Opernvorstellungen herangezogen wurden. Im Laufe des Schuljahres fanden 26 Übungsabende, 22 öffentliche Schülerabende sowie 12 Konzertveranstaltungen (darunter Vorträge von Prof. Dr. A. Schering über die musikalischen Strömungen der Gegenwart und Prof. R. Wetz über Beethoven und Bach). Das neue Schuljahr beginnt am 22. September.

Die Berliner Universität ohne einen ordentlichen Professor der Musikwissenschaft. Durch Inkrafttreten des Altersgesetzes hat die Berliner Universität sowohl Max Friedlaender wie seinen Ordinarius Hermann Kretzschmar verloren. Da eine Neubesetzung des Ordinariats bis dahin nicht gelang, indem Prof. Dr. Abert-Leipzig den Ruf ablehnte, hat Berlin z. Z. keinen ordentlichen Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität. Max Friedlaender wird indessen von dem den emeritierten Professoren zustehenden Recht, weitere Vorlesungen zu halten, Gebrauch machen.

Musikfeste und Festspiele

Der Bochumer Musikverein (Arno Schütze) plant im kommenden Winter anläßlich des bevorstehenden 25. Todestages Johannes Brahms' als Einleitung seiner siebengliedrigen Konzertreihe ein dreitägiges Brahms-Kammermusikfest unter Mitwirkung des Lange-Streichquartetts (Frankfurt). Von den später folgenden örtlichen Erstaufführungen dürften vor allem interessieren Händels Oratorium „Acis und Galatea", „Das klagende Lied" von Mahler und Pfitzners neuestes Werk, die „Romantische Kantate" für vier Solostimmen.

Kiel. Vom 9.—18. September findet die Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft statt. Geboten werden Festaufführungen in den Theatern, Weihe-Konzerte mit weltlicher und kirchlicher Musik, Vorträge angesehener deutscher Gelehrter, Ausstellungen usw. Bei den Aufführungen wirken berühmte auswärtige Gäste mit.

Musik im Auslande

Mailand. Für die im Dezember stattfindende Wiedereröffnung des Scala-Theaters, das gegenwärtig einem völligen Umbau unterzogen wird, ist eine Aufführung des „Parsifal" mit deutschen Kräften geplant.

Schließung Londoner Theater. In London hat die allgemeine wirtschaftliche Not Englands zur Schließung von einer Reihe von größeren Theatern geführt. Auch das Covent-Garden-Theater und der Wintergarten haben seit einiger Zeit ihren Betrieb eingestellt.

Zahlen aus dem Neuyorker Musikleben. Interessante Angaben über die Neuyorker Konzert- und Theaterverhältnisse machte gelegentlich seines kürzlichen Wiener Aufenthaltes einem Mitarbeiter des „N. W. J." gegenüber der Kapellmeister der Neuyorker Metropolitanoper Arthur Bodansky. Wir entnehmen seinen Mitteilungen die folgenden Einzelheiten: Die Konzertsaison dauert in Neuyork nicht länger als in den großen europäischen Städten. Aber in den sechs Monaten von November bis April hatte Neuyork zuletzt nicht weniger als 350 Sinfoniekonzerte, so daß also durchschnittlich jeden Tag zwei Konzerte stattfanden. Die Sinfonieorchester, die zum Teil auch aus näheren und ferneren Städten gastieren, haben sehr viel Zuspruch, obwohl sich der Kreis der Liebhaber von Orchestermusik in der Sieben-Millionen-Stadt auf schätzungsweise zweihunderttausend Menschen beschränkt. Ungeheuer ist die Arbeit, die die Metropolitanoper zu bewältigen hat. Es gibt fast keine Oper, die mehr als fünf- bis sechsmal in der Saison gegeben wird. Aber alle Vorstellungen erzielen volle Häuser, in erster Linie die Wagner-Opern, von denen in der diesjährigen Saison „Lohengrin" es auf acht Aufführungen brachte. Großen Erfolg hatte in gleicher Weise der neu inszenierte „Oberon", für den Bodansky selbst das englische Rezitativ geschrieben hatte. Die Ausstattung dieser Oper verschlang nicht weniger als 50 000 Dollar. Trotz solcher Ausgaben aber — meint Bodansky — seien die Opernplätze in Neuyork sehr billig. Ein Parkettplatz koste in der Metropolitanoper beispielsweise nur 7,70 Dollar.

Das Gran Teatro Liceo in Barcelona hat die Opern „Rosenkavalier" und „Salome" von Richard Strauß zur Aufführung in italienischer Sprache für die kommende Winterspielzeit erworben.

Franz Schalk, der Direktor der Wiener Staatsoper, hat mit ungewöhnlichem Erfolge mehrere Konzerte in Rom im Augusteum dirigiert und brachte zum ersten Male in Italien Sinfonien von Bruckner zu Gehör.

Ein deutscher Spielleiter für die Mailänder Scala. Der Oberspielleiter der Oper am Darmstädter Landestheater, Jan Heythekker, hat den Antrag erhalten, im kommenden Winter an der Mailänder Scala den „Parsifal", „Die Meistersinger", „Lohengrin" und verschiedene italienische Opern zu inszenieren.

Paris. In der Komischen Oper ist das Musikdrama Le Sauteriot von Silvio Lazzari mit großem Erfolg aufgeführt worden. Der Text ist eine genaue Übertragung von Keyserlings Drama „Ein Frühlingsopfer".

Die Mailänder Zeitschrift für Musik „Musica D'oggi" hat an die Leser eine Rundfrage gerichtet des Inhalts: I. Welchen Einfluß übte Wagner auf die Musik und die italienische Oper aus? II. Handelt es sich um einen Einfluß technischer oder ästhetischer Art? III. War er gut, und in welcher Beziehung?

Chicago. Die amerikanische Operndiva Miß Mary Garden ist als erste Frau Generaldirektor der Großen Oper ernannt worden, und zwar mit Verantwortlichkeit für die künstlerische und geschäftliche Leitung der Bühne.

Chicago. Die Opera Association hat die „Salome" von Rich. Strauß zur Aufführung erworben. Die Oper gelangt in französischer Sprache in Chicago, New York, Boston, Philadelphia und anderen Städten Nordamerikas zur Aufführung. —

Helsingfors. In der Finnischen Staatsoper wurde zum erstenmal Mozarts „Zauberflöte" in finnischer Sprache bei glänzender Einstudierung unter Fr. Mikoreys musikalischer und H. Guras szenischer Leitung aufgeführt und von den Zuschauern mit großer Begeisterung aufgenommen.

Japan. In Tokio hat unter Leitung von Gustav Kron ein Beethoven-Festkonzert stattgefunden.

Erster italienischer Musikkongreß. Ein solcher soll, und zwar durch die Initiative der Musikzeitschriften Rivista Musicale Italiana, der Santa Cecilia und von El Pianoforte vom 11.—16. Oktob. in Turin stattfinden. Der Kongreß verfolgt ganz reale Interessen im Hinblick auf das Wachstum und die Steigerung der ganzen musikalischen Lebenskraft in Italien, indem die eigentlichen gegenwärtigen Probleme der Kunst, der Musikpflege und der Musikindustrie zur Behandlung kommen. Von den einzelnen Punkten führen wir lediglich folgende an: Musikalische Volkserziehung und ihre Organisation in der Schule und im städtischen Leben. — Die musikalischen Lehranstalten. — Verbreitung musikalischer Kultur. Dann werden den einzelnen Gebieten der Musikübung (dem künstlerischen und technischen Studium, dem Klavier und Gesangunterricht, der Oper, der Kirchenmusik, der Musikkritik usw.) eine besondere Behandlung zuteil, so daß man ohne weiteres erkennen kann, daß man möglichst ganze Arbeit leisten möchte.

Wer das heutige geistige Leben in Italien kennt, weiß, daß der Italiener mit großen Hoffnungen an seine Zukunft glaubt und mit entschiedenem Willen und unternehmender Kraft an dieser zu arbeiten beginnt. Der musikalische Kongreß ist hierfür lediglich ein Zeichen auf musikalischem Gebiet. Die glorreiche Vergangenheit der italienischen Musik läßt einen heutigen echten italienischen Musiker nicht mehr so recht schlafen, er träumt zumindestens wieder von neuer Weltherrschaft der italienischen Musik, und der Kongreß soll hierfür die Wege leiten. Dessen muß sich Deutschland bewußt sein. Trotz vieler Bestrebungen fehlt es bei uns noch völlig an einem einheitlichen Willen der Musiker. Diejenige Instanz, die hierfür vor allem in

Betracht käme, der deutsche Musikverein, verplempert seine ganze Kraft in wochenlangen, resultatlosen Musikfesten, die allmählich den Spott ruhiger Betrachter herausfordern und das Ansehen der deutschen Musik im Ausland direkt mißkreditieren. Es wäre denn wohl richtiger, man käme einmal zu zielbewußter Arbeit zusammen und sähe ebenfalls zu, wie man der deutschen Musik helfen könnte.

Rich. Strauß' Orchestersuite aus der Musik zum „Bürger als Edelmann" wird ihre Erstaufführung in England am 3. November 1921 durch die Hallé Concerta Society in Manchester unter Leitung des Dirigenten Hamilton Harty erleben. Ferner stehen Aufführungen der Orchestersuite in Nordamerika, Spanien, Skandinavien, Schweiz und Rumänien bevor.

Das deutsche Lied ist in Amerika wieder zu Ehren gekommen, nachdem es während des Krieges drüben — verboten und deutsch zu singen und deutsch zu sprechen nicht ohne Gefahr war. Das erste deutsche Konzert, ein Wohltätigkeitskonzert in St. Louis hat den Bann gebrochen. Die hungernden Kinder in Mitteleuropa haben den Nutzen davon. Diesem erfolgreichen Maifest folgte eine Massenversammlung deutscher Sänger und darauf eine neue gewaltige Sängerkundgebung im Juni, auf die das gesamte Deutschtum stolz sein kann. Diese Wiedergeburt des deutschen Liedes hatte drüben reißenden Erfolg. In Chikago, Milwaukee, Brooklyn u. a. Städten singt man wieder deutsch und deutsche Volkslieder, sogar „O Straßburg, o Straßburg", „Die Wacht am Rhein" und „Sie sollen ihn nicht haben".

Von Gesellschaften und Vereinen

Der Verband der „Konzertierenden Künstler" Deutschlands hat nach hartnäckigem Kampf gegen die Lustbarkeitssteuer erreicht, daß die Kartensteuer für ernste Konzerte aufgehoben wurde. Es wird bei diesen nur noch ein Prozentsatz von der Bruttoeinnahme erhoben.

Halle a. S. Der Provinzial-Verband der Kirchenmusiker der Provinz Sachsen gedenkt nach längerer Pause Ende September hier eine Kirchengesangstagung abzuhalten. Es sollen dabei die verschiedensten Kirchenchöre, getrennt und vereint, herangezogen werden, und zwar vorwiegend mit Werken von Komponisten, welche zu Halle nähere Beziehungen gehabt haben. So wird unter anderen durch den Stadtsingechor eine bisher gänzlich unbekannte Kantate von Friedemann Bach zu Gehör kommen. Eine Ausstellung von einschlägigen literarischen und musikalischen Werken von Zachow und Händel herab bis in die Gegenwart hinein wird eine wertvolle Ergänzung der praktischen Vorführungen sein. Die Vorbereitung zu dem Feste liegt in den Händen von Generalsuperintendent Schöttler und des bekannten Musikhistorikers Prof. Dr. Arnold Schering.

Der St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg (Leitung Alfred Sittard) wirkte laut seines 8. Jahresberichts im vergangenen Jahre in nicht weniger als

21 Veranstaltungen mit, zu denen noch neun private kommen, er blickt also über ein außerordentliches Vereinsjahr zurück, das seinen Höhepunkt durch das zu einem Teil von dem Verein bestrittene neunte Bachfest der Neuen Bachgesellschaft erhielt. Kaum minder wichtig ist es aber, auf welche Weise der Verein seine Finanzen in Ordnung hält und dadurch überhaupt seine Existenz ermöglicht. Das sind die großen, auf verschiedene Zehntausende sich belaufenden privaten Spenden, die einerseits dartun, welch starker Schätzung sich der Verein erfreut und welch rührigen Vorstand er besitzen muß. Es ist nun heute einmal so, daß die Vorstände, vor allem von Chorvereinigungen, sich gerade auch „finanzpolitisch" ausbilden müssen, um ihrem Verein ein ungestörtes, künstlerisches Arbeiten zu ermöglichen.

Berlin. Der Chormeister des Erkschen Männergesangvereins, Prof. Max Stange, blickte auf eine 20jährige Tätigkeit in diesem Verein zurück. Die Hochschule für Musik veranstaltete zu seiner Ehrung ein großes Festkonzert.

Der Dortmunder Musikverein wählte Prof. Wilhelm Sieben als Nachfolger von Prof. Janßen zum Chormeister.

Zum Chordirektor des Hannoverschen Domchors wurde Arnold Dedekind (Chormeister der Liedertafel „Alanda") berufen.

Zürich: Zum Nachfolger von Dr. Volkmar Andreae als Leiter des Männerchors ist Kapellmeister H. Hoffmann gewählt worden.

Halle a. S. Die hiesige Robert-Franz-Singakademie war beim Magistrat vorstellig geworden, zu ihren Aufführungen eine pekuniäre Beihilfe bewilligen zu wollen, und zwar in Höhe von 18500 M. Von verschiedener Seite wurde dagegen Einspruch erhoben mit dem Bemerken, daß andere Chöre der Stadt mindestens die gleiche künstlerische Bedeutung wie die Singakademie haben. Daraufhin bewilligte man je 10000 M. für die Robert-Franz-Singakademie, für den Lehrergesangverein und für den Arbeiter-Sängerchor.

Zwickau i. S. Die Robert-Schuman-Gesellschaft hielt am 3. Juli am Orte ihres Sitzes die erste ordentliche Mitgliederversammlung ab. Der gut besuchten Versammlung voraus ging eine Besichtigung des Schumannmuseums unter Führung des Vorstehers M. Kreisig. Nach der Eröffnung durch den Vorsitzenden, Oberbürgermeister Holz, erstattete der Sekretär der Gesellschaft Kreisig den Jahresbericht, aus dem hervorging, daß die Gesellschaft sich bereits durch Zuwendungen an das Museum, Veranstaltung von Schumannabenden, Verleihung von Büchern und Musikalien, Raterteilung u. a. m. betätigt hat. Ein Schumannfest ist für 1922 in Aussicht genommen, ebenso Veröffentlichungen aus dem Museum. Die Mitgliederzahl betrug am Versammlungstage 195, doch gingen wieder weitere Anmeldungen ein. Es ist geplant, weiteren Kreisen von der Gründung durch Versendung eines Aufrufs Kenntnis zu geben, was zwar im Hinblick auf die wenig schönen Zeiten unterbleiben sollte, aber jetzt von vielen Seiten

angeregt worden ist. Der Kassenbericht konnte eine Einnahme von 23000 M. und eine Ausgabe von etwa 2000 M. nachweisen. Die in den 23000 M. mit enthaltenen einmaligen Stiftungen werden kapitalisiert, verwendet werden nur die Jahreseinnahmen und auch nur zu einem Teile. In den noch folgenden Mitteilungen wurde u. a. auch besonders auf die neue Schumannstiftung zum besten notleidender deutscher Musiker (Verlag Steingräber) hingewiesen. — An die Versammlung schloß sich eine Reihe von Darbietungen Schumannscher Werke, darunter die erstmalige Deklamation von Jugendgedichten, die durch ihre Schönheit überraschten.

Förderung der Gesangvereine. Das Chorwesen, besonders die Männergesangvereine, will jetzt die preußische Regierung fördern. Diesen Vereinen soll bei ihren Jubelfeiern ein künstlerisch wertvolles Gedenkblatt verliehen werden. Ferner sollen der Zusammenschluß und die Zusammenarbeit der gemischten Chöre mit den Männer- und Frauenchören unterstützt werden. Die Schwierigkeiten der Teuerung und der Mangel an Staatsmitteln zur Unterstützung sollen durch die Förderung durch alle amtlichen Stellen nach Kräften ersetzt werden. Dazu gehören die Hergabe von geeigneten Räumen zu Proben und Aufführungen, Schonung der Gesangvereinskonzerte bei der Besteuerung, wo es möglich ist, sogar völlige Steuerbefreiung der Veranstaltungen von volkserzieherischem und künstlerischem Wert. Die Gemeinden und Schulaufsichtsbehörden sollen dem Chorwesen die ernsteste Beachtung schenken.

Leipzig. Das Gewandhaus-Orchester unternimmt im Sommer 1922 unter Nikisch eine Konzertreise nach Amerika.

In Berlin hat sich ein Ausschuß zur Förderung der Wechselbeziehungen zwischen deutschem und ukrainischem Chorgesang gebildet. Der Ausschuß unterstützt die Bestrebungen des ukrainischen Chordirigenten Turula, der sich die Pflege des deutschen Volksliedes im ukrainischen Chorwesen zur Aufgabe macht.

In Kappel (Baden) wurde eine Freilichtbühne eröffnet, auf der jeden Sonntag Webers „Freischütz" gegeben wird. — Jeden Sonntag! Das dürfte doch etwas viel sein! Ob bei den heutigen Verhältnissen die Munition reichen wird?

Wettbewerb von Kammermusik. Der Berliner Tonkünstler-Verein führt im kommenden Winter wieder neue Werke auf und ladet die deutschen Tonsetzer zur Einreichung von Kammermusikwerken ein, die vom 15. bis zum 31. August eingeschrieben an den Vorsitzenden, Kapellmeister Arnold Ebel, Friedenau, Trägerstraße 2, einzusenden sind. Die Auswahl der Werke trifft eine Jury, der Leo Blech, Dr. Paul Ertel, Hugo Kaun, Wilh. Klatte, Friedr. E. Koch, E. N. v. Reznicek, Georg Schumann, Heinz Tiessen angehören.

Persönliches

Prof. Dr. Karl Fuchs in Danzig beging sein goldenes Doktorjubiläum, zu dem ihm die Universität Greifswald das Doktordiplom erneuerte. Fuchs, einer der Hauptvertreter der Riemannschen Phrasierungslehre, ist besonders durch die Arbeiten „Die Zukunft des musikalischen Vortrags" (1884), „Die Freiheit des musikalischen Vortrags" (1885) und viele andere bedeutende Schriften bekannt. Er promovierte 1870 mit den „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst". Als bedeutender Musikkritiker in der Danziger Zeitung ist Fuchs weit über die Grenzen Danzigs bekannt geworden. Er war Schüler Hans von Bülows, von K. F. Weitzmann und Friedrich Kiel.

Musikdirektor Viktor Wolfgang Schwarz-Danzig komponierte eine Hymne als Quartett für Männerchor.

Der Titel lautet: „Danzig sei deutsch". Der Inhalt beklagt das Losreißen Danzigs von Deutschland und fordert Treue zum Deutschtum in aller Not. Der Text ist von Paul Bähre, Danzig.

Willibald Challier, der Senior der deutschen Musikverleger, feierte am 29. Juli seinen 80. Geburtstag.

In Baden bei Wien starb, 54 Jahre alt, die frühere österreichische Hofopern- und Kammersängerin Ellen Forster-Brandt, eine ausgezeichnete Künstlerin.

Hamburg. Zum Nachfolger des verstorbenen Direktors Dr. Loewenfeld ist der ausgezeichnete Regisseur der Wiener Oper, Wilhelm von Wymetal, der längere Zeit auch in Leipzig wirkte, berufen worden.

W. Furtwängler ist auf weitere vier Jahre als Leiter der Sinfoniekonzerte der Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Direktor Otto Ockert, bisher am Stadttheater in Münster, Westfalen, wurde einstimmig auf drei Jahre zum Direktor des Stadttheaters in Stettin erwählt.

Prof. Heinrich Barth wird von seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Musikhochschule zurücktreten. Dem Institut gehörte der ausgezeichnete Künstler und Lehrer seit 1871 an, seit 1910 als Direktor der Klavierabteilung. Von großer Bedeutung für das frühere Berliner Musikleben waren seine Trioabende mit de Ahna und Hausmann. Zum Nachfolger wurde der Pianist Leonid Kreutzer berufen.

Sigrid Arnoldsen, die berühmte schwedische Sängerin, feierte in Wien ihren 60. Geburtstag.

Roderich Moisisovics, Direktor des Grazer Konservatoriums, hat Dichtung und Musik zu einer vieraktigen Oper „Der Zauberer" vollendet.

München. Prof. Berthold Kellermann, der seit langem an der Akademie der Tonkunst wirkende treffliche Klavierpädagoge, ist in den Ruhestand getreten. Er gehörte zum engsten Kreis der Schüler Liszts und ist als solcher mit Wort und Tat in wirklich idealem Sinn für die Werke seines Meisters eingetreten. Unvergessen soll ihm z. B. bleiben, wie er im Winter 1898/99 sämtliche sinfonischen Dichtungen Liszts mit dem damaligen Kaimorchester auf eigene Kosten zur Aufführung brachte. Jahrzehntelang hielt Kellermann auch die musikgeschichtlichen Vorlesungen an der Akademie. Auch in etwas weiteren Kreisen ist bekannt, daß der Künstler das Urbild von E. von Wolzogens etwas leicht geschürztem, einst viel gelesenem Roman „Der Kraftmeyer" abgegeben hat. Kellermanns Nachfolger ist Prof. Pembaur, der seine Tätigkeit bereits eröffnet hat.

Kapellmeister Fritz Theil wurde in Harburg a./Elbe von dem aus 50 Musikern bestehenden Konzertorchester einstimmig zum ersten Dirigenten gewählt. Das Einführungskonzert, in dem Theil Werke von Beethoven, Wagner und Liszt dirigierte, war von über 2000 Personen besucht.

Der bekannte junge Leipziger Bariton Martin Heyde war kürzlich für eine Konzertreise durch Skandinavien verpflichtet wo er überall begeisterte Aufnahme fand.

Willy Ferrero, der 15jährige Dirigent, dirigierte in Wien an zwei Abenden mit durchschlagendem Erfolg Werke von Beethoven, Tschaïkowsky und Martucci. Von Geburt ist er Turiner. Ferrero soll ein Repertoir von hundert Orchesterwerken ohne Zuhilfenahme einer Partitur beherrschen.

Von dem in Köln lebenden Komponisten Dr. Hermann Unger werden in der nächsten Spielzeit Orchester- und Chorwerke zur Erstaufführung gelangen in Wien, Berlin, Frankfurt, Köln, Duisburg, Dortmund, Essen, Düsseldorf, Krefeld, Bochum, Oldenburg und Aachen. Unger

hat außerdem, einer Anregung Hugo von Hofmannthals folgend, dessen Dichtung: „Der Tor und der Tod" mit einer Bühnenmusik für Kammerorchester versehen.

Neapel. Hier starb nach kurzer Krankheit Enrico Caruso im 48. Jahre, zurzeit der berühmteste Sänger. Caruso ist gerade auch in Deutschland enthusiastisch gefeiert worden, die Begeisterung nahm gelegentlich, gerade auch in Artikeln, Formen an, die jedes Maß überschritten und von einer sachgemäßen Beurteilung weit entfernt waren. Daß Caruso, der eine der schönsten, keineswegs großen Tenorstimmen in herrlichster Ausbildung besaß, als bel canto-Sänger in höchsten Tonarten gefeiert wurde, war immerhin zu verstehen, daß man in ihm aber auch einen großen Darsteller sehen wollte, beruhte lediglich auf suggestiver Einbildung. Caruso, der über eine satirische Ader verfügte und als Karikaturenzeichner treffliche Proben gab, wußte übrigens genau, wieviel er der Suggestionskraft seiner Hörer verdankte und es bleibt unvergessen, wie er gelegentlich die kleine Partie eines hinter der Bühne singenden Sängers übernahm und sicher war, daß man diesen Tausch nicht merkte. Von seinem Vermögen werden auseinandergehendste Mitteilungen gemacht, sie schwanken von 30 Millionen Lire — was nicht viel wäre! — bis zu 50 Millionen Dollars. Der italienische Steuerkommissar dürfte hier wohl bald zur Klarheit gelangen.

Allgemeine Notizen

Aachen. Jahresübersicht. In der vergangen Spielzeit wurden unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe in den 8 städtischen Konzerten als Neuheiten aufgeführt: O. Besch: E. T. A. Hoffmann-Ouvertüre. K. Bleyle: Ouvertüre „Reinecke Fuchs". Bruckner: Neunte Sinfonie. Ed. Erdmann: Sinfonie, D-Dur. P. Graener: Suite „Aus dem Reiche des Pan" (Uraufführung). G. Kiessig: „Ein Totentanz". Mahler: Erste Sinfonie, D-Dur.

Außerdem noch folgende Werke: Bach: Johannes-Passion; Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen"; Magnificat; Präludium und Fuge für Orgel, Es-Dur. Beethoven: 3. Leonoren-Ouvertüre. Brahms: Zweite Sinfonie, D-Dur. Bruckner: Te Deum. Haydn: Sinfonie Nr. 13, G-Dur. Liszt: Eine Faust-Sinfonie; Klavierkonzert, A-Dur. Mozart: Jupiter-Sinfonie; Violinkonzert, D-Dur. Schubert: Sinfonie, C-Dur. Schumann: Klavierkonzert. Volkmann: Violoncellokonzert. Weber: Oberon-Ouvertüre.

Zur Feier von Beethovens 150. Geburtstage wurden vom 4. bis 21. Dezember 1920 die folgenden Werke aufgeführt: „Fidelio" (im Stadttheater, „Missa Solomnis", sämtliche neun Sinfonien, Violinkonzert, Klavierkonzert, Es-Dur.

In den 4 Kammermusik-Konzerten (Waldthausensche Stiftung) wurden die folgenden Werke aufgeführt: Durch das Busch-Quartett: Stenhammar, Streichquartett, D-Moll (zum 1. Male). Mozart: Streichquartett, Es-Dur. Beethoven: Streichquartett, B-Dur. Durch das Berber-Quartett: Reger: Streichquartett, D-Moll. Beethoven: Streichquartett, A-Moll. Durch das Aachener Streichquartett: Beethoven: Streichtrio. Brahms: Streich-Sextett, B-Dur, für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli. Jos. Haas: Streichquartett, A-Dur (zum 1. Male). Schubert: Streichquartett, D-Moll. Gesang (Lieder mit Klavier): Lotte Leonard, Grete Buchenthal.

In den Volks-Sinfoniekonzerten (Blees-Stiftung) als Neuheiten: H. Kaun: Märkische Suite. Röhrig: Konzert für Viola und Orchester (Uraufführung).

H. Windt: Gesang über den Wassern (Uraufführung. Außerdem noch folgende Werke: Beethoven: Egmont-Ouvertüre; 3. Leonoren-Ouvertüre; Dritte Sinfonie (Eroica); Missa Solemnis; Violinkonzert, D-Dur; Klavierkonzert, C-Moll. K. Bleyle: Ouvertüre „Reinecke Fuchs". Brahms: Klavierkonzert, D-Moll. Bruch: Violinkonzert, G-Moll. Bruckner: Dritte Sinfonie, D-Moll. Dubez: Konzertfantasie für Harfe. Hausegger: Aufklänge. Haydn: Sinfonie Nr. 13, G-Dur. Liszt: Eine Faust-Sinfonie. Mendelssohn: Sinfonie, A-Dur; Nokturno und Scherzo aus dem „Sommernachtstraum". Meyer-Olbersleben: Fantasiesonate für Flöte und Klavier. Mozart: Sinfonie, C-Dur (Jupiter). Parish-Alvars: Sylphentanz für Harfe. Schubert: Sinfonie, C-Dur; Unvollendete Sinfonie, H-Moll. R. Strauß: Aus Italien. Volkmann: Serenade für Streichorchester mit Violoncello-Solo. R. Wagner: Rienzi-Ouvertüre. Weber: Oberon-Ouvertüre; Freischütz-Ouvertüre; Arie der Agathe aus „Freischütz". H. Wolf: Italienische Serenade.

Schiebertum im Opernleben. Ort der Handlung: Schöffengericht zu Nürnberg. Kläger: Der Musikredakteur des „Fränk. Kurier", Wilhelm Mathes, Angeklagter: Otto Kähler, Direktor einer Dresdner Zigarettenfabrik, Vater eines Opern schreibenden Sohnes, dessen Opus „Die lombardische Schule" den Weg über das Nürnberger Stadttheater gefunden hatte, corpus delicti: Der von ungeheuerlichsten Beleidigungen sowie Drohungen strotzende Brief des Vaters an den Kritiker, der die Oper scharf abgelehnt hatte. Untersuchungsergebnis: 1. Die Oper wird als derart minderwertig begutachtet, daß die vorliegende Kritik nicht allein als sachlich gerechtfertigt, sondern im Wortlaut eher zu milde als zu scharf angesehen werden muß. 2. Es ergibt sich, daß der Beklagte, um die Aufführung des Werkes zu ermöglichen, der Intendanz des Stadttheaters für drei Abende eine Mindesteinnahme garantiert hat. Der Beklagte, in die Enge getrieben, bietet, um nicht verurteilt zu werden, Vergleich bei Tragung sämtlicher Kosten an, die der Kläger auf besonderes (!) Ersuchen des Vorsitzenden, wir sagen leider, annimmt.

„Merkwürdiger Fall?" Keineswegs. Das Besondere besteht einzig darin, daß man an diesem Beispiel die Praxis, wie etwa heute selbst wertloseste Opern zur Aufführung gebracht werden können, klipp und klar, mit allen nötigen Unterlagen, der Öffentlichkeit aufzeigen kann, was eben nicht alle Tage vorkommt. Denn gewöhnlich sind derartige Opernkomponisten in der Wahl ihres Erzeugers auch insofern vorsichtig, daß sie nicht einen solchen sich aussuchen, der durch sein undefinierbares Vorgehen den ganzen Schieberhandel aufdeckt. Man halte sich nun aber vor Augen, was der Nürnberger Fall alles aussagt. Eine großstädtische Intendanz mietet für Geld nicht nur ihr Theater als solches, sondern auch die Arbeitskraft der ganzen, ihr unterstellten Opernkräfte ab, läßt diese an wertlosesten Aufgaben sich vergeuden, beschwindelt die ganze öffentliche Meinung, treibt, kurz gesagt, statt Kunst- — gemeinste Schieberpolitik. Begreift nun auch der Fernstehende, warum in den letzten Jahren derart viele Opernnieten an deutschen Theatern zur Aufführung gelangt sind? Komponisten aber, die etwas können, indessen kein Geld besitzen, müssen heute mit ihren Opern hausieren gehen. Zuerst Geld, dann die Aufführung, lautet demnach die Parole der Nürnberger Intendanz.

Zwölf Meisterdirigenten-Konzerte in Köln. Unter diesem Titel veranstaltet die Kölner Konzertdirektion in diesem Winter zwölf Konzerte, für die folgende Künstler bis jetzt verpflichtet sind: Dr. Hans

Pfitzner (Berlin), Bruno Walter (München), Dr. Peter Raabe (Aachen), Hermann Hans Wetzler (Köln), Wilhelm Furtwängler (Berlin), Prof. Otto Lohse (Leipzig), Dr. Max v. Schillings (Berlin), Fritz Busch (Stuttgart), Gustav Brecher (Berlin), Prof. Max Fiedler (Essen).

Man darf überzeugt sein, daß derartige Konzerte, die mit vollendeter Einseitigkeit das Interesse der Zuhörer statt auf die Werke auf die Dirigenten lenken, als ein weiterer Fortschritt in unserer musikalisch so hoch entwickelten Zeit angesehen werden. Im Grunde hat dieses ja schon seit langem vorbereitete System mit musikalischer Kultur nichts zu tun, sondern ist, wie sich ein Spengler in seinem „Untergang des Abendlandes", und in diesem Fall mit völligem Recht, ausdrücken würde, lediglich ein Zeichen und der Ausdruck der Zivilisation, die sich um so mehr nach gewissen Seiten hin verfeinert, je unfähiger sie sich einer von innen herauswachsenden Kultur fähig zeigt.

Weitere Orchesterkonzerte in Leipzig. Kommenden Winter wird Prof. Hans Winderstein, der einstige Begründer und Dirigent der Leipziger Philharmonischen Konzerte, sechs Orchesterkonzerte mit Solisten im Festsaal des Zentraltheaters veranstalten, und zwar mit dem Grotrian-Steinweg-Orchester. Ob bei der großen Fülle an sonstigen Orchesterkonzerten des Guten nicht zu viel sein wird?

Gesangverein-Konzerte auf der Straße. Ein hübscher Gedanke, der es verdient, daß er auch anderwärts Schule macht, ist jüngst in Kassel verwirklicht worden. Auf Anregung des Kasseler Konsistorialrats D. Trepte, eines begeisterten Verehrers des deutschen Männergesanges, haben sich die Kasseler Gesangvereine mit sehr erfreulicher Uneigennützigkeit bereit erklärt, während der Sommermonate abwechselnd jeden Sonnabend Abend der Bevölkerung ein Freikonzert auf der Straße zu geben. Die Konzerte werden in dem ruhigen, abseits des Großstadtlärms gelegenen Stadtteil Wehlheiden veranstaltet, erfreuen sich bei Alt und Jung der größten Beliebtheit und dürften sich allmählich zu einem anspornenden Wettbewerb zwischen den einzelnen Vereinen auswachsen. Schon heute betrachten diese ihr Wirken im Dienste der edlen Gesangeskunst nicht mehr als eine interne Vereinsangelegenheit, vielmehr ist ihnen zum Bewußtsein gekommen, daß der Gedanke dieser für die breiten Volksschichten bestimmten Konzerte als erhebender Abschluß saurer Arbeitswochen einen tiefen ideellen Gehalt hat, den nach Kräften wirksam zu machen von jedem einzelnen Sänger als eine ebenso schöne wie dankenswerte Aufgabe empfunden wird.

Etwas Ähnliches wird aus Hamburg berichtet.

Hier beabsichtigt die Volksbühne Groß-Hamburg im Juli, August und September an geeigneten Abenden auf Hamburger Straßen und Plätzen Chorgesänge zu veranstalten. Mit dem Vortrag ausgewählter Stücke hofft man in weiteren Kreisen des Volkes die Freude am Chorlied zu heben. Eine Reihe großer Hamburger Gesangvereine hat ihre Chöre mit 400 Mitwirkenden bereits zur Verfügung gestellt. Die Veranstaltungen sind unentgeltlich. Sie wollen, indem sie Straßenmusik im edelsten Sinne des Wortes geben, die Straße der künstlerischen Erziehung des Volkes dienstbar machen, ausgehend von dem Gedanken, daß, wer dem Volk Kunst bringen will, sich nicht darauf beschränken darf, es zu sich zu rufen, sondern daß er es aufsuchen muß.

Zeitgemäß! Berlin. Projekt eines jüdischen Theaters. Führende jüdische Kreise Berlins haben einen Theaterverein gegründet, der die Vorarbeiten zur Errichtung eines jüdischen Theaters, ähnlich dem Wilnaer jüdischen Theater, aufnehmen soll.

Neue **Konzertsteuern** in Budapest. Budapest ist eine der musikreichsten Städte des Kontinents. Die großen westlichen Metropolen ausgenommen, werden nirgends so viele Konzerte veranstaltet, wie hier. Gerade deshalb müßte auch alles aufgeboten werden, um unsere einheimischen Talente gelegentlich ihrer Flügelprobe zu unterstützen und ihnen Gelegenheit zu geben, daß sie das Publikum und dieses sie kennen lernt. Leider geschieht gerade das Gegenteil. Unter der gefälligen Spitzmarke der Sparsamkeit verteuerte die Kultusregierung unlängst die populärsten Konzertsäle in ganz unglaublicher Weise und knüpfte die Miete der Säle außerdem noch an Bedingungen, die das künstlerische Niveau der Konzerte arg gefährden. Es wurde nämlich ausgesprochen, daß in den Sälen der Landes-Musikakademie ein Konzert nicht länger dauern dürfe als anderthalb Stunden. Das bedeutet soviel, daß man ausgedehntere Musikwerke überhaupt nicht zum Vortrag wird bringen können. Spielt ein Pianist z. B. die H-moll Sonate von Liszt, so kann er in seine Vortragsfolge schwerlich noch ein wertvolleres, längeres Werk aufnehmen. Die Pflege der Kammermusik ist gleichfalls lahmgelegt. Während des erwähnten Zeitraumes können im besten Falle zwei Streichquartette gespielt werden. Was ferner die Orchester- und Chorkonzerte betrifft, wird ihre Abhaltung infolge dieser Verfügung einfach unmöglich gemacht, denn die Vortragsdauer so mancher dieser Werke überschreitet anderthalb Stunden. Und alldies nur deshalb, damit man im gleichen Saale zwei Konzerte an einem Abende abhalten könne oder aber, damit der Konzertgeber eine doppelte Saalmiete bezahle, falls die Dauer des Konzertes eine Stunde und dreißig Minuten überschreiten sollte. Indessen wurde die Saalmiete ohnehin genügend erhöht: die einmalige Inanspruchnahme des großen Saales kostet 3000, diejenige des Kammermusiksaales dagegen 1200 Kronen. Es sind ferner noch besondere Probengebühren von 100—300 Kronen zu entrichten. Die Orgelspieler müssen außerdem noch für die Strombenutzung 100 Kronen pro

Stunde bezahlen. Und derart noch anderes. Diese vielen Lasten dürften unserer Musikkultur voraussichtlich großen Nachteil zufügen und schwerlich so viel materiellen Nutzen bringen, als sie Schaden verursachen. F.

Tschechische und slowenische antideutsche Kunstpolitik

Prag. Die Wiener Philharmoniker waren mit Weingartner nach Prag gekommen. Der große Smetana-Saal blieb den deutschen Musikern natürlich verschlossen, und sie mußten den Lucerna-Saal als Ersatz nehmen. Die Zuhörer gaben ihre Begeisterung in lautem Beifall kund.

Laibach. Über das Ende der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft wird berichtet: Die slowenische Landesregierung betrachtet alle deutschen Vereine als staatsgefährlich, sie werden daher entweder aufgelöst oder freiwillig oder gewaltsam in slowenischen Besitz gebracht. Dies ist nun auch der Philharmonischen Gesellschaft widerfahren. Sie wurde im März 1919 unter Vermögensaufsicht gestellt. Der staatliche Vermögensaufseher ordnete die Schließung der gesellschaftlichen Musikschule an, versetzte die Lehrkräfte in den Ruhestand oder entließ sie und übernahm die ganze Vermögensgebarung. Er ging dabei so weit, daß er dem Vereinsausschuß das wertvolle Inventar ohne jede Bestätigung wegnahm und den Mitgliedern des Ausschusses das Betreten des Vereinshauses verbot. Die Gesellschaft blickt auf ein Alter von 219 Jahren zurück, denn sie wurde im Jahre 1702 begründet und ist — abgesehen von einem Musikverein in St. Gallen in der Schweiz — die älteste deutsche Musikvereinigung Mitteleuropas. Die Gesellschaft, bei der die deutschen Bürger Laibachs seit jeher auf das eifrigste und opferwilligste mitarbeiteten, wußte in ihrem künstlerischen Wirken stets einen hohen Stand einzuhalten.

Zum Preisausschreiben „Leichte Kompositionen"

Wir weisen darauf hin, daß der Termin zur Beurteilung der Preiskompositionen am 31. August abläuft. Die Schriftleitung

Zur Messe

Ein neues Meßhaus für die Musikinstrumentenindustrie. Obwohl die Musikinstrumentenbranche mit zu den ältesten Leipziger Meßindustrien gehört, hat ihre vielfach erstrebte Zusammenlegung auf der Leipziger Messe noch nicht durchgeführt werden können. Ein guter Schritt vorwärts ist jetzt dadurch getan, daß die „Thüringa" (Thüringer Gasgesellschaft, Installations-Abteilung) ihre großen, am Dittrichring 15 belegenen Geschäftsräume unter dem Namen „Meßhaus Thügina" dem Meßamt zur Verfügung gestellt hat, das, dem Konzentrationsgedanken Rechnung tragend, das Gebäude ausschließlich der Musikinstrumentenindustrie als Ausstellungshaus, und zwar von der diesjährigen Herbstmesse ab, zur Verfügung gestellt hat. Obwohl das neue Meßhauß in seinem Erd-, Zwischen- und I. II. Obergeschoß rund 1000 qm Ausstellungsraum enthält, ist es schon fast vollständig durch Aussteller belegt. Der Einbau der Kojen und übrigen Meßeinrichtungen ist namhaften Firmen des Innendekorationsgewerbes übertragen, so daß Gewähr für eine künstlerische Ausführung gegeben ist. Der Musikinstrumentenmesse, soweit sie im „Meßhaus Thügina" in in Erscheinung tritt, soll dadurch ein ganz besonderer und vornehmer Charakter verliehen werden.

*

Die „Reklameburg" der Leipziger Mustermesse. Zum Zwecke der vor kurzem in die Wege geleiteten künstlerischen Ausgestaltung der Außenreklame auf der Leipziger Messe hat **Prof. P. Behrens** die im Mittelpunkt des Leipziger Meßverkekrs liegende

„Meßhalle Markt"

zu einem monumental wirkenden Zweckbau umgestaltet, für den er selbst das Schlagworf „Reklameburg" geprägt hat. Diese „Reklameburg" wird zweifellos die Aufmerksamkeit aller Meßbesucher im stärksten Maße auf sich ziehen. Damit auch die Durchführung der geplanten künstlerischen Gestaltung der Reklame im einzelnen im gleichen Geist erfolgt, entscheidet über Annahme oder Ablehnung von Reklameentwürfen, ferner über die geschmackliche und werbewirksame Anordnung der Plakate der vom Meßamt eingesetzte Beratungsausschuß für die

Meßreklame

unter dem **Vorsitz des Reichskunstwarts.**

*



Der Postauflage dieses Heftes liegt ein Prospekt „Allgemeine Schule der Stimmerziehung" der Bayrischen Druckerei und Verlagsanstalt München, Müllerstraße 27, bei.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlicher Schriftleiter: i. V. M. Stockhausen / Für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

Bezugspreis: Vierteljährlich.

Inland einschl. Österreich.

Durch Buch- und Musikalienhandlung . . . . M. 8.—
Vom Verlag direkt durch Postüberweisung . . . . . . M. 9.—
Vom Verlag direkt unter Streifband . . . . M. 11.—
(Nur auf besonderen Wunsch.)

Ausland.

Einschl. Porto . . . . M. 20.—
Finnland, Baltische Staaten, Polen, Czecho-Slovakei, Ungarn u. Balkanstaaten . . . . . (einschl. Porto) M. 12.—
Direkte Zusendung vom Verlag nur gegen Vorauszahlung.

Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile 75 Pf., mit Platzvorschrift 1 M. Bei Wiederholung Rabatt. Beilagengebühr nach Übereinkunft. — Postscheckkonto 51 534. Fernruf 6897. Drahtanschrift: Steingräber-Verlag.

$^1/_1$ Seite = M. 600.— / $^1/_2$ Seite = M. 300.— / $^1/_4$ Seite = M. 150.—
$^1/_6$ Seite = M. 100.— / $^1/_8$ Seite = M. 75.—

Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Bei mehrseitigen Abschlüssen Rabatt nach Übereinkunft.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 17 — *Leipzig, Donnerstag, den 1. September* — 1. Septemberheft 1921

INHALT:

Musikalische Gedenktage

1. 1854 Engelbert Humperdinck * in Siegburg / **2.** 1863 Willy Rehberg * in Morges, Klavierpädagoge / **3.** 1901 Friedrich Chrysander † in Bergedorf / **4.** 1824 Anton Bruckner * in Ansfelden — 1903 H. Zumpe † in München, bedeutender Dirigent — 1907 Edvard Grieg † in Bergen / **5.** 1791 Giacomo Meyerbeer * in Berlin — 1820 Georg Vierling * in Frankenthal. Geschätzter Komponist. — 1820 Chr. L. H. Köhler * in Braunschweig, der berühmte „Klavierköhler" / **7.** 1902 Franz Wüllner † in Braunfels a. d. L., lebt vor allem durch seine „Chorübungen" fort / **8.** 1841 Anton Dvorák * in Kralup — 1849 Gustav Schreck * in Zeulenroda, der vorletzte Thomaskantor / **9.** 1869 Otto Jahn † in Göttingen, der Verfasser der berühmten, heute völlig neu fundierten Mozart-Biographie — 1832 Bernhard Klein * in Berlin, der Motetten-Klein / **10.** 1867 Simon Sechter † in Wien, berühmter Theoretiker / **11.** 1786 Friedrich Kuhlau * in Ülzen, der Sonatinenkomponist / **12.** 1764 Jean Philip Rameau † in Paris — 1818 Theodor Kullak * in Krotoschin in Posen, der ausgezeichnete Klavierpädadoge (Oktavenspiel) / **13.** 1908 Edmund Kretschmer † in Dresden (s. H. 15) — 1819 Clara Schumann * in Leipzig — 1874 Arnold Schönberg * in Wien, der „expressionistischste" Komponist in Deutschland — 1885 Friedrich Kiel † in Berlin / **14.** 1760 Luigi Cherubini * in Florenz.

Der Maler Bach

Von Dr. Leopold Hirschberg
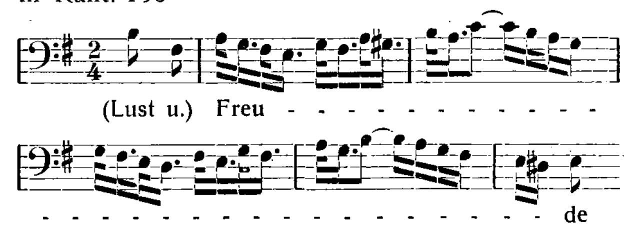
(Fortsetzung.)

Ebensowenig hat er sich jemals zu einer Konzession an eine Koloratursängerin, die im Konzerte ihre Bravour in solchen im wahrsten Sinne des Wortes halsbrecherischen Künsten zeigen wollte, verstanden. Seine „Koloratur" ist das, was die ursprüngliche Bedeutung des Wortes war — color, die Farbe, mit der er malte. Wie bewußt und künstlerisch naiv er dabei zu Werke ging, beweist am deutlichsten ihr meist ganz plötzliches Auftreten, in dem Augenblicke förmlich hervorbrechend, wo das die malerische Tendenz bergende Wort in die Erscheinung tritt, und ebenso plötzlich aufhörend, wenn das Gemälde vollendet ist. Dieser eigentümliche Vorgang ähnelt durchaus dem Ausspritzen des Pinsels durch den Maler. Und nun tritt Ohr und Auge des Empfangenden in Tätigkeit; er hört die den Begriff versinnbildlichenden Töne, er sieht sie auf dem Papier. Köpfe und Leiber dieser Noten-Silhouetten werden, ohne daß man die Phantasie des Hoffmannschen Johannes Kreisler oder des Grafen Pocci[1]) zu haben braucht, zu lebenden Wesen, die durch ihre Stellung und Anordnung das vom Künstler Beabsichtigte wirklich wiedergeben und im Verein mit dem Klang den Eindruck verstärken und vertiefen.
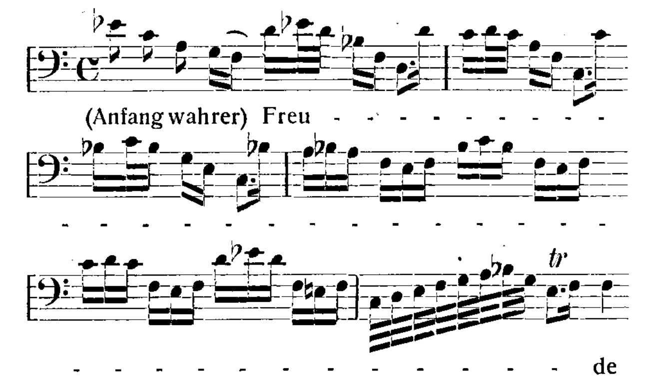
Erstaunlich und entzückend ist die Vielseitigkeit der Koloraturgestaltung bei Bach, wodurch er diesen (nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch mit Recht verächtlich betrachteten) Teil der Musik in eine höhere Sphäre erhebt und als anderen Kunstmitteln gleichberechtigt hinstellt. Fast unzählbar sind die Proben für den Begriff der Freude (Fröhlichkeit). Man erkennt in ihnen die mannigfaltigen Abstufungen der musikalisch gemalten Freude, bemerkt rhythmische und dynamische Unterschiede, sieht, wie das Jauchzen, wie endlich das Lachen selbst in unerhörter Meisterschaft dargestellt wird. Es fällt dabei auf, daß es sich nicht, wie man annehmen sollte, lediglich um Tonfolgen in aufsteigender Richtung handelt; wir werden sehen, daß Bach sich diese für ein ganz bestimmtes anderes Gebiet aufbewahrt. Auf- und absteigende

[1]) In seinen „Geschichten und Liedern mit Bildern" hat Franz Graf Pocci mehrfach ganz reizend die Notenköpfe und -striche zu wirklichen Gestalten in den verschiedensten Bewegungen ausgebildet.
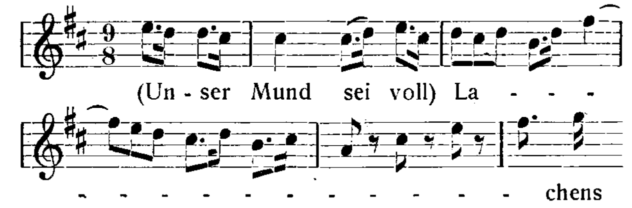
Folgen halten sich etwa die Wage; den Kernpunkt bildet die, bisweilen durch länger ausgehaltene Töne (als Erholungspausen) unterbrochene, unablässige Bewegung. Von der vollkommenen Selbständigkeit des eigentlichen Bildes innerhalb der übrigen Umgebung kann man sich stets überzeugen. Ganz besonders möchte ich auf die durch eine Art Synkopierung erzeugten frohlockenden Laute in Kant. 195



hinweisen; ferner auf den vielfachen Wechsel der Notenwerte in Kant. 70
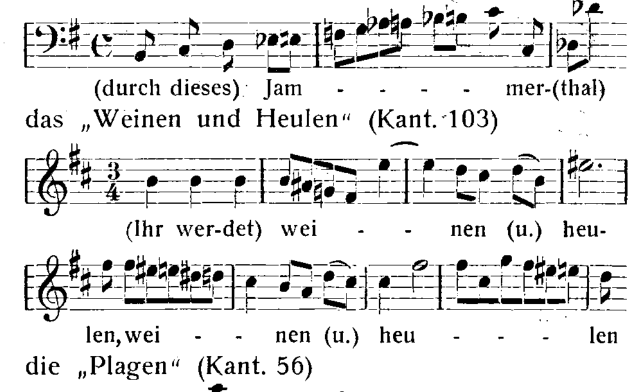


wo Achtel, Sechszehntel, Zweiunddreißigstel, Triolen und Triller zum Vorschein kommen; auf ganz ähnliche Wertveränderungen in Kant. 110
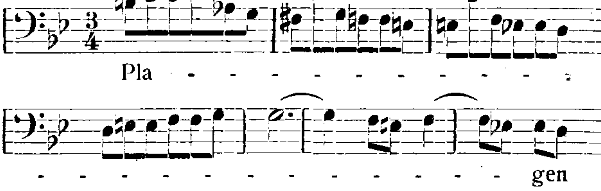


wo nur ein Mann von so unverfälschter künstlerischer Naivität wie Bach es wagen durfte, die Psalmworte durch ein geradezu erstickendes Gelächter wiederzugeben. Auch der kindlich-rührende Freuderuf „Eya!“ (Kant. 37) weist analoge Bildungen auf.

Richard Wagner sagt einmal, daß man von Beethovens Werken nicht sprechen könne, ohne in den Ton der Verzückung zu verfallen; von Bach gilt dasselbe. Ich weiß keine Epitheta mehr, um die Leidensbilder unsres Meisters nach Gebühr zu preisen. Schon äußerlich, in der Notengestaltung für das Auge, weist diese Bildtafel einen deutlichen Unterschied von dem ameisenhaft bewegten Freudeblatt auf; schwerfällig, infolge der vielen ♮-Zeichen wie auf Krücken daherschleichend, scheinen sich die Gestalten des Jammers dem Auge darzustellen. Man betrachte nur einmal das „Jammerthal“ (Kant. 91)
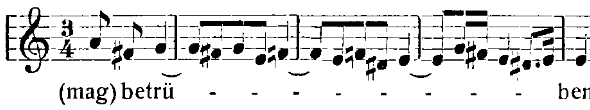


das „Weinen und Heulen“ (Kant. 103)

die „Plagen“ (Kant. 56)



Für das Ohr ergibt sich als wesentliches Merkzeichen die ausgiebige Verwendung der Chromatik; was Bach in der Verklärung gerade dieser geschaffen, ist aus der berühmten „chromatischen Phantasie“ für das Klavier weltbekannt. Nun — diese Leidensfiguren sind eben solche chromatische Phantasien im Kleinen, ähnlich den Schmerzensmotiven des Tristan und Parsifal; ja, in der Skizze der Kant. 20
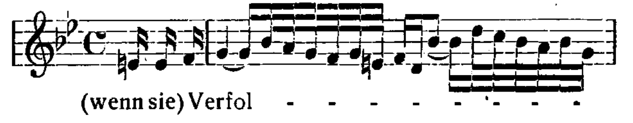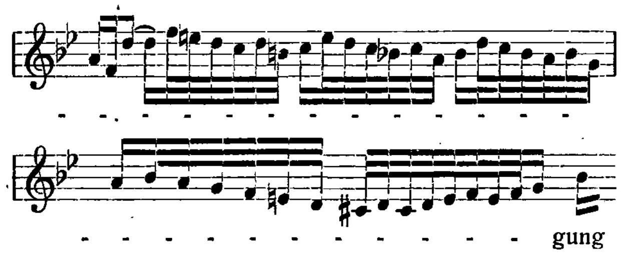


glaubt man in Wirklichkeit ein Wagnersches Gebilde zu erblicken. Die heilige Scheu des Tondichters, seine keusche Zurückhaltung, Gram und Leiden nicht heftig im Tonbilde hervortreten zu lassen, mutet uns wie jene von Lessing im Laokoon so wundervoll erzählte Nachricht vom alten Maler Timanthes an, der das Antlitz Agamemnons bei Iphigeniens Opfertod verhüllt ließ.

> Rings umgibt sie Glanz und Glorie
> Leuchtend fern nach allen Seiten;
> Und sie nennet sich Victorie,
> Göttin aller Tätigkeiten —

wahrlich, nicht das blendende Maskengebilde des zweiten Faust-Teils, die Göttin selbst hat unserm Meister bei der Tonschilderung der „Tätigkeiten“ immerdar beigestanden. Gehen, Stehen, Laufen, Verfolgen, Fliehen und hunderterlei andre Grade willkürlicher Bewegung wirken in Bachs Koloratur-Kunst wie die Bilder des Kinematographen, wobei man die betreffende Bewegung von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende mit größter Sicherheit so durch
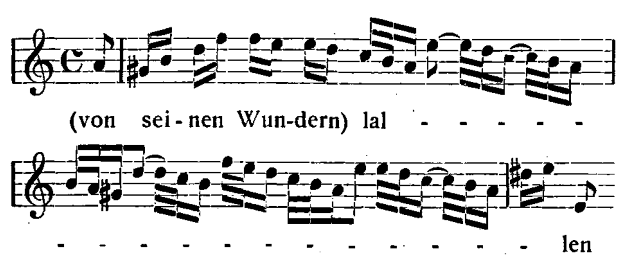
das Ohr verfolgen kann, als ob das Auge ein lebendiges Bild vor sich sähe. Das Verfolgungs-Tonbild aus Kant. 18
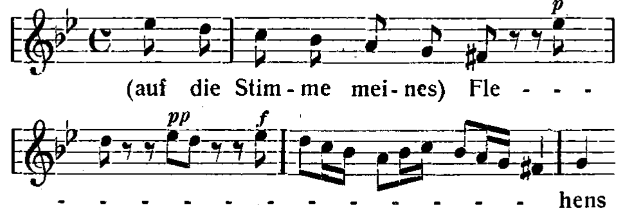




ist förmlich aus der Wirklichkeit gestohlen, indem wir auf ihm sowohl den Verfolger wie den Verfolgten zu sehen bekommen — jenen durch die eilenden Zweiunddreißigstel, diesen durch Sechszehntel und Achtel gekennzeichnet; als ob er von Zeit zu Zeit Atem holte und sich umblickte, den noch trennenden Zwischenraum zu durchmessen. Die unwillkürliche Bewegung des Wankens läßt bereits im Notenbild eine vollkommene Störung des Gleichgewichts erkennen, deren Eindruck durch den Klang dann verstärkt und lebenswahr gestaltet wird. Während Bach aber hier seiner gewöhnlichen Regel (plötzlicher Eintritt der Koloratur im Augenblick der Aussprache des Wortes) folgt, verteilt er bei der Schilderung des Sinkens seine Farbe in hoher Weisheit über den ganzen Satz: „Wir waren schon so tief gesunken", insofern nur auf einem längeren Bildstreifen der Vorgang des Sinkens in ausreichender Eindringlichkeit zum Vorschein kommen kann. —
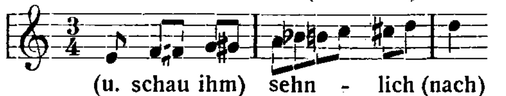
Bei der Besprechung der Freude-Bilder hatte ich bereits hervorgehoben, daß Bach das reine Aufsteigen der Töne für diese Empfindung nicht für wesentlich erachtet, sondern diese Form für einen andern Begriff in Anspruch nimmt. Es ist der des Erhöhens, Erhebens, Auffahrens und ähnlicher Vorgänge, wie sie in vielen Skizzen aufzuzeichnen wären. Auch das Lob Gottes fällt in diese Gruppe. Von sprechender Naturwahrheit sind die Bilder des Lallens Kant. 51
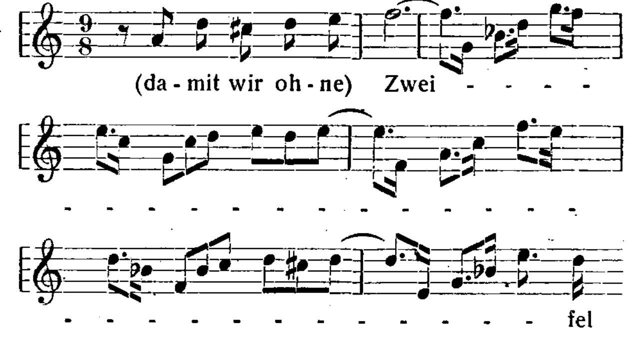


mit ihren unsicher stockenden, durch Synkopen unterbrochnen Tonreihen; des Flehens (Kant. 31)
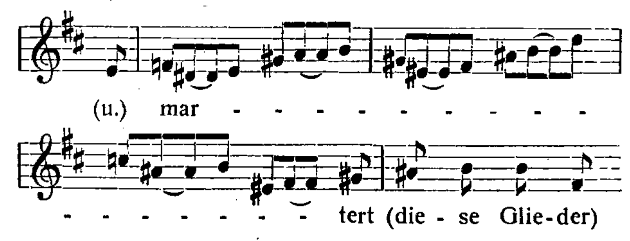


das durch seine angstvollen Pausen inmitten des Tonbildes die bängliche Erwartung der Erhörung erkennen läßt; des Sehnens (Kant. 43)
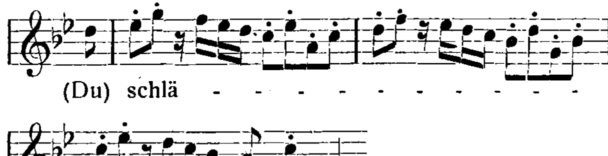


das dem Sehnsuchts-Motiv des Tristan um 100 Jahre vorauseilt. Von geradezu philosophischer Vertiefung zeugt die Darstellung des Zweifels (Kant. 7)
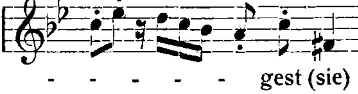


die sich in unaufhörlichem Wechsel der Rhythmik und ruhelosem Gleiten von Höhen zu Tiefen kundgibt und, ohne Befriedigung erreicht zu haben, plötzlich aufhört. Drohen, Toben, Rasen usw. ist nur bei kürzeren Gebilden durch ein unaufhörliches Anhalten der Koloratur gekennzeichnet, während die längeren Ruhepunkte aufweisen; sehr wichtig, da selbst der wütendste Berserker in seinem Anfall sich wenigstens für Augenblicke verschnaufen muß. Die Mühseligkeit des Tragens, die Anstrengung des Tretens, die Wirrnisse des Zerstreuens — wer wollte es wagen, all diese Tätigkeiten sinnfälliger zu malen, als Bach, der sogar vor dem höchst unpoetischen (wenn auch im achtzehnten Jahrhundert ziemlich salonfähigen) Ausdruck des Schmeißens nicht zurückschrickt? Hunderte von Märtyrerbildern aller Schulen geben dem Empfindenden nicht das, was Bach darin gewährt. Durch die langsam bohrende Chromatik des Marterns (Kant. 60)
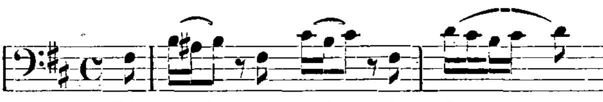


wird eine Fülle von Vorstellungen ausgelöst: das ruckweise Anziehen der Marterinstrumente, das teufliche Grinsen der Henker, die Wehelaute des Gequälten, und endlich das Mitgefühl des Zuschauers; auf kleinem Raum das, was seit Aristoteles von der Tragödie verlangt wird. Das Gesichtsbild des Schlagens (Kant. 102)
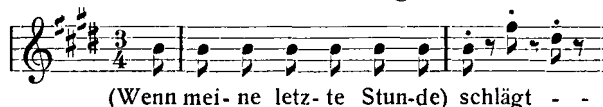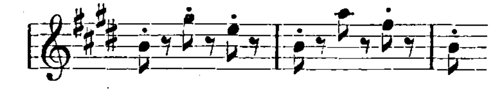




tritt in den spitzen Staccatis mit geradezu handgreiflicher Deutlichkeit zutage; das Gehörbild durch die kurzen Pausen (Ausholen zum Schlage) nicht minder. Die Koloratur des Streit-Begriffes weist auf das Durcheinander der Streitenden hin; die des Erzürnens, Erschreckens und Fürchtens wird man nach dem Bisherigen unschwer zu erklären wissen.

Allmählich sind wir zu der Erkenntnis gekommen, daß als Besonderheit die Pause innerhalb der Koloratur angesehen werden muß. Der geistvoll-phantastische Beethoven-Erklärer Wilhelm v. Lenz nennt die dreizehnte der berühmten „Veränderungen über einen Walzer von Diabelli" sehr treffend das „Pausenrätsel" und jene Stellen des Schweigens selbst „sprechende Pausen". Ich wüßte keine bessere Bezeichnung für Bachs Pausenkunst. Es sind wahrhaft stumme Gemälde, die der hohe Meister in glorioser Erfindungskraft auf das Papier zaubert. So in der Schilderung des Rauchs (Kant. 94)
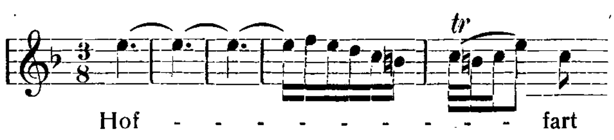


wo diesen „sprechenden Pausen" das Amt der Vorbereitung zufällt, insofern als vor dem Eintritt der endgültigen Tonfigur gleichsam kleine, kräuselnde Rauchwölkchen zur Höhe steigen und (während der Pausen) in der Luft verfliegen. Nicht minder tiefsinnig ist das mehrfache Pausieren innerhalb der Koloratur bei der musikalischen Wiedergabe des Schalls. Während im Brausen und Getümmel die unaufhörliche Tonbewegung das Charakteristische ist, muß der bloße Schall so geartet sein, daß das Ohr bestimmte, artikulierte Klänge, d. h. eine Unterbrechung durch Pausen, wahrnimmt, die dann durch eine ungemein glückliche Echo-Sprache des Orchesters ausgefüllt werden. Den Triumph der Pause aber stellt das gesangliche Tonbild des Glockenklanges in Kant. 8 dar,
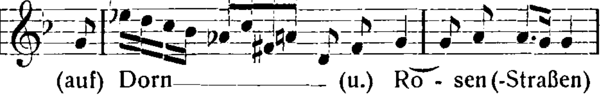




das in seiner köstlichen Deutlichkeit auch dem Unmusikalischsten verständlich sein muß, und bei dem nur das von Takt zu Takt erfolgende Höherrücken um eine Stufe — 1, 2, 3 Uhr — beachtet werden möge.
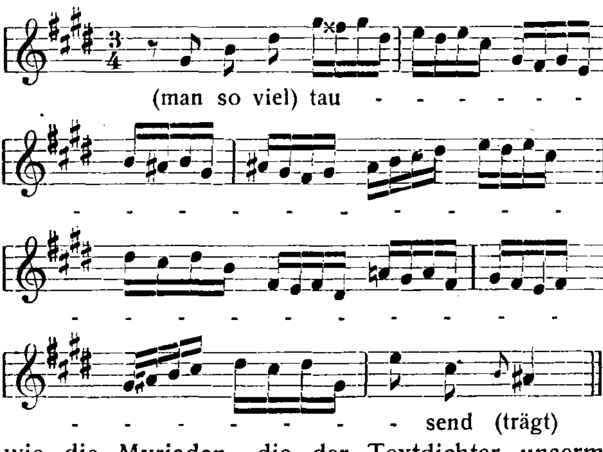
Verwandt mit der Pausenkunst sind außergewöhnliche Dehnungen bestimmter Töne, wie sie in Kant. 47 von ausschlaggebender Bedeutung sind. Es gilt etwas völlig Abstraktes, die Hoffart, zu malen:



Wie spreizt sich in dem drei volle Takte ausgehaltenen E der eitle Stolz; wie geckenhaft reiht sich an diese Aufblähung die kurze Koloratur, bis schließlich im Triller und nach oben ausfahrendem Nachschlag die ganze kindische Dummheit des Hoffärtigen zum Vorschein kommt! Auch der Gegensatz von Dornen und Rosen (Kant. 72) wird durch eine solche Dehnung zustande gebracht,



die das liebliche Aussehn und Duften der Blumen gegenüber den, in wahrhaft stechenden Noten gemalten, Dornen ins rechte Licht setzt — das Ganze auch wieder etwas, dessen sich nur die geniale Naivität eines Sebastian Bach unterfangen durfte. Ein Gleiches sei hier von dem anscheinend unausführbaren Problem bemerkt, den Zahlenbegriff in Tönen darzustellen; aber das Unbegreifliche, hier ist's geschehn: 52 Notenzwerge erscheinen uns in der Kant. 8



wie die Myriaden, die der Textdichter unserm Meister zur Illustration darbot. (Schluß folgt.)

Eine ganz besondere musikalische Akademie im alten Nürnberg

Von Bertha Witt

Auch die alte Zeit hatte ihre besondere Musikpflege und Musikfeste. Sie war darin zwar weniger planmäßig, als man es heute ist, aber dafür im allgemeinen origineller und erfinderischer. Mit dem Bericht einer solchen eigentümlichen musikalischen Akademie, die man im Jahre 1643 zu Nürnberg gab, möchte ich die Leser hier eine Weile unterhalten. Sie war von ganz besonderer Art und dürfte wohl ihresgleichen in der Musikgeschichte nicht leicht haben. Das Programm verhieß:

„Eine Entwerfung des Anfangs, Fortgangs, der Veränderung, des Brauches und Mißbrauches der edlen Musica."

Urheber des außerordentlichen Festes war der Professor der Theologie, Direktor des Gymnasiums und Stadtbibliothekar M. Johann Michel Dilherr zu Nürnberg, ein ausgezeichneter Freund und Förderer der Musik und Dichtkunst. Als Haupthelfer bei seinem Plan hatte er den Organisten Siegmund Gottlieb Staden gewählt, von dem bekanntlich noch heute Orgelwerke lebendig sind. Der Magistrat der Stadt Nürnberg zögerte nicht, die Erlaubnis zur Ausführung des Festes zu erteilen, und nach eifrigen Vorbereitungen und Zurichtungen konnte die originelle Vorstellung am 21. Mai 1643 vor sich gehen. Als Stätte der Aufführung hatte man einen Garten innerhalb der Stadt, am Lauffertor, gewählt, und die Veranstaltung bewährte eine solche Anziehungskraft, daß, wie es heißt, etliche tausend Menschen, Männer wie Frauen, sich als Zuhörer einstellten, voran der vollzählig versammelte Rat und viele Vertreter des Adels und der vornehmen Stände.

Nachdem eine Intrade von Trompeten und Pauken — eine jener damals beliebten Einleitungsmusiken — die Vorstellung eröffnet hatte, bestieg der Urheber des Festes, Prof. Dilherr, das Pult und hielt über Zweck und Plan seines musikalischen Unternehmens eine lateinische Rede, die zwar die wenigsten seiner Hörer verstanden haben mögen; doch Lateinisch war ja damals die Sprache der Gelehrten, und so war das ganz in der Ordnung. Nun folgte das Konzert selbst. Sitte und Zeitgeschmack entsprechend, war es durchaus religiös gefärbt und duldete weltliche Töne nur vorübergehend, wenn die historische Treue es verlangte. Leider vermochte ich nicht festzustellen, woher man die aufgeführten Musiken nahm und ob sie etwa eigens zu diesem Fest komponiert worden sind; Namen von Komponisten werden nicht genannt; es läßt sich daher auch nicht eine etwaige künstlerische Bedeutung dieser Musik und des Festes nachprüfen, sondern wir müssen uns mit der Mitteilung des so originell angelegten Unternehmens begnügen. Man wird dabei finden, daß es der angekündigten, eingangs schon angeführten Absicht nur teilweise entspricht, daß man ihm im Aufbau aber gleichwohl historische Treue zubilligen muß und Dilherr sich redlich bemüht, die Musik und ihre Entwicklung so darzustellen, wie er sie sich seit Erschaffung der Welt gedacht. Seine Richtlinien sucht er sich hauptsächlich im Alten, teilweise auch im Neuen Testament.

Den Anfang der Musik findet er dabei im Himmel selbst, und zwar vor Erschaffung der Erde, bei den Engeln, die über den Wolken den Allmächtigen loben. Drei Diskantisten mußten die singenden Engel vertreten, die ihre Partien jeder in einer anderen Sprache sangen, der eine hebräisch, der andere lateinisch, der dritte deutsch. Da bekanntlich noch nicht ausgemacht ist, welche Sprache im Himmel die herrschende sein wird, obgleich man allgemein die lateinische anzunehmen pflegte, so scheint der Konzertgeber sich hier auf eine originelle Art über seine Zweifel hinweggesetzt zu haben. Wenn auch die Wissenschaft behauptet, daß Adam und Eva im Paradiese deutsch gesprochen hätten (warum auch nicht, finden doch die Germanen ihren Ursprung in Indogerman, in dessen Nähe ungefähr das Paradies zu suchen ist), so mußte doch auch den sonst so verachteten Juden die Ehre gelassen werden, weil man sie eben doch als das Volk gelten lassen mußte, in dem die Menschheit der testamentarischen Lehre nach ihren Ausgangspunkt fand und das Hebräische aus diesem Grunde ebensogut als Ursprache gelten konnte. Als Text lag diesen englischen Gesängen zugrunde: Jesaia VI. 3 (Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll!) und Hiob XXXVIII. 4—7 (Wo warest du, da ich die Erde gründete? Sage mir, bist du so klug? Weißt du, wer ihr das Maß gesetzet hat? Oder wer über sie eine Richtschnur gezogen hat? Oder worauf stehen ihre Füße verankert, oder wer hat ihr einen Eckstein gelegt? Da mich die Morgensterne miteinander lobeten und jauchzeten alle Kinder Gottes).

Nun folgte als zweites: Wie nach Erschaffung der Welt Gott Adam und Eva selbst kopulieret. Mit lauter hohen Stimmen und mit Begleitung von zwei Viola di Gamba, eine Alt-Violine und einer Mandora wurde das zweite Kapitel aus dem ersten Buch Moses gesungen.

Zum dritten, nach dem eingetretenen Sündenfall, gab es eine „rauhe Musica" ohne Stimmen, mit Pfeifen und Geigen aufgeführt, wie solche Jubal erfunden hat (mit Bezug auf I. Mose IV. 21 („Und sein Bruder hieß Jubal; von dem sind hergekommen

die Geiger und Pfeifer"). Den Ursprung der Geige bis auf Jubal zurückzuführen ist zwar, wie die Geschichte der Violine beweist, ein historischer Irrtum. Daß Dilherr das nicht wußte, wird man ihm nicht verübeln, für ihn galt zudem die Heilige Schrift als Quelle.

Als viertes folgte die Reise der Kinder Israels, mit zwei Trompeten, wie Gott selbst befohlen, eine en principal, eine andere Fulgor. (IV. Mose X. Und der Herr redete mit Mose und sprach: Mache dir zwei Trompeten von dichtem Silber, daß du ihrer brauchest, die Gemeine zu berufen und wenn das Heer aufbrechen soll).

Darauf versuchte man sich in der Wiedergabe der jüdischen Musik, wie sie beim Gottesdienst und Opfer gebraucht wurde, mit Harfen, Cymbeln und Posaunen, und mit Theorben anstelle des Psalter. Sechs Tenoristen und zwei Bassisten sangen hierzu den dritten Psalm: „Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel, und setzen sich so viele wider mich. Viele sagen von meiner Seele: Sie hat keine Hülfe bei Gott. Aber du, Herr, bist der Schild für mich, und der mich zu Ehren setzt und mein Haupt aufrichtet" usw.

Dem sechsten Abschnitt war I. Samuelis XVI. zugrunde gelegt, wie David des Königs Saul bösen Geist stillt. („Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe und spielte mit seiner Hand, so erquickte sich Saul und ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm"). Dazu sang ein einzelner Knabe zur Harfe den zweiten Vers aus dem 15. Kap. II. Buch Mose: „Der Herr ist meine Stärke und Lobgesang und ist mein Heil. Das ist mein Gott, ich will ihn preisen, er ist meines Vaters Gott, ich will ihn erheben."

Nun suchte man wiederzugeben, wie zu König Davids Zeiten nach hebräischen Akzenten gesungen wurde; als Illustration diente der 117. Psalm, der hebräisch gesungen wurde.

Dann folgte die Musik zur Zeit des Königs Salomo. Drei Stimmen mit Begleitung von Harfen und Posaunen sangen das zweite Kapitel aus dem Hohen Lied Salomonis.

Darauf die Trauermusik der Juden, ausgeführt „von allerhand alten und ungewöhnlichen, düsterlichen Instrumenten," nach dem 23. Vers im 9. Kap. des Evangeliums Matthäi (Christus erweckt des Obersten Tochter vom Tode): „Und als er in des Obersten Haus kam und sahe die Pfeifer und das Getümmel des Volkes, sprach er zu ihnen: Weichet, denn das Mägdlein ist nicht tot, sondern es schläft nur."

Nunmehr folgte im zehnten Teil ein sehr sinnvoller Abstecher zur griechischen Musik. Es wird die Musik darzustellen versucht, mit der einst der große Alexander seine Soldaten anfeuern ließ. Alle kriegerischen Instrumente nebst Fagotten wurden dazu aufgeboten, dazu an Gesangsstimmen zwei Tenöre und ein Baß. Dem Ganzen lag der griechische Text: „Bringt sie um mit dem Schwert" zugrunde, der mit einem „Victoria! Victoria! abschloß. Hiermit endet auch die Abteilung des Programms, die sich auf das Alte Testament stützt; es folgt die Musik des Neuen Testaments, oder besser der neuen Zeit, die mit der christlichen Zeitrechnung beginnt, das Ganze also eine Art „Cäcilienode".

Zunächst der Gesang der heiligen Engel bei Christi Geburt: Gloria in excelsis Deo, von Diskantisten gesungen; dann als Musik zur Zeit der Kirchenväter der Choral aus dem 113. Psalm, lateinisch: Laudate pueri usw. Bei diesem Choral blieb es lange: er beherrschte gewissermaßen die Kirchenmusik. Dann trat Orlandus Lassus auf, der letzte große niederländische Meister, mit dem sozusagen ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Tonkunst beginnt. Das illustriert der 13. Teil des Programms, der sich der Lassoschen Figuralmusik zuwendet. Die Wahl fiel auf eine 5stimmige Motette: „Heu quatenus" usw. mit Instrumentalbegleitung.

Zum vierzehnten. Martin Luther hatte es mit seinem großen Reformationswerk auch durchgesetzt, daß die Kirche anfing, deutsch zu singen. Freudig strebte mit Begleitung der Orgel sein herrliches „Ein feste Burg ist unser Gott" empor.

Darauf kam die Musik der gegenwärtigen Zeit (also zur Zeit jener Akademie). Es wurde gesungen: „Ecce quam bonum", dann Dilherrs Lied: „Höre liebe Seele", dem eine Instrumentalmusik folgte, bei der man sich eines damals neuerfundenen Geigenwerkes von Johannes Herdengs bediente.

Im siebzehnten Teil zeigte man den Mißbrauch der Musik durch Leiern, Maultrommeln, Sackpfeifen, Hackbrett und dergleichen Instrumente.

Dann kam „der Christen jetzige Trauermusik" mit Dilherrs Text: „Erbarme dich mein, Herr Jesu Christ", vierstimmig.

Die nun folgende Entwicklung der Musik, die natürlich damals nicht vorauszuahnen war, wird gänzlich übersprungen; erst das Weltenende und das künftige Sein befruchtet aufs neue das Vorstellungsvermögen des Konzertgebers, und wie ihm bisher im historischen Teil des Programms die Heilige Schrift als Grundlage diente, so auch in dem, der nur eine Vorahnung künftiger Dinge sein konnte. Hier konnte ja auch nur die Bibel Grundlage sein, um so mehr in einer Zeit, die von Freireligiösität, von Freigeistigkeit, von Pantheismus noch nicht das mindeste wußte. Mit dem achtzehnten Teil beginnt also der Ausblick auf das künftige Leben, wenigstens soweit musikalische Dinge hierbei in Betracht kommen.

Es erklingt der Posaunenruf zum jüngsten Gericht, mit dem Text: „Stehet auf, ihr Toten."

Dann folgte „Die himmlische Musik der Engel, so viel denen Musicis in dieser Sterblichkeit möglich", auf Offenb. Johannes IV. 8: „Heilig, heilig, heilig ist Gott der Allmächtige, der da war, und der da ist und der da kommt", und anschließend daran „Herr, du bist würdig, zu nehmen Preis und Kraft" usw.

Der zwanzigste Teil gab das Zetergeschrei der Verdammten wieder, durch Vokalmusik und Kontrapunkt.

Am musikalisch interessantesten aber dürfte der nächste Abschnitt gewesen sein, für den der 150. Psalm gewählt war, der wie folgt lautet: „Halleluja. Lobet den Herrn in seinem Heiligtum; lobet ihn in der Feste seiner Nacht; lobet ihn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit, lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen; lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen; lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln. Alles was Odem hat, lobe den Herrn, Halleluja." Das war ein himmlisches Orchester und eine prächtige Grundlage, himmlische Musik zu machen; und in der Tat wurden alle hier aufgeführten Instrumente zur Ausführung herbeigezogen. Ripienisten sangen dazu den vierstimmig gesetzten Text.

Zum Schluß folgte, von allen Instrumenten gespielt, eine gratiarum actione metrica, also eine Art Danksagung auf die Worte „Musica nostra, vale, coelestis Musica — salve" (Unsere Musik — Musik der Welt, lebe wohl! — Musik des Himmels, sei gegrüßt!). Dazu wurden die Trompeten mächtig geblasen und mit Heerpauken tüchtig dreingeschlagen.

Damit war die denkwürdige Vorstellung zu Ende. „Es ist diese Musica schön, herrlich und lustig zu hören gewesen und wohl ausgeführt worden", heißt es, und der hohe Rat der Stadt Nürnberg war davon so angeregt, daß er noch abends den ausdauernden Musikanten anderthalb Eimer Wein zum Vertrinken spendete und dem Urheber der Akademie, Herrn Dilherr, einen Pokal verehrte.

Nationale Musik

Von Robert Hernried / Mannheim

Jüngst erwachte ich mit einem tiefen Schmerzgefühl aus dem Schlafe. Mir hatte geträumt, der kleine Wolferl Mozart und seine Schwester Nannerl seien von den Franzosen nach Paris entführt worden und hätten dort, nachdem sie französische Erziehung genossen, konzertiert. Ich selbst sei im Konzertsaal gesessen und hätte zugehört. Die Kleinen spielten eine vierhändige Klaviersonate Mozarts, eines jener Werke, die voll taufrischen Duftes unverfälschtes Deutsch-Österreichertum in sich bergen. Doch ach! Wie spielten die beiden Kinder das deutsche Stück! Es klang ordentlich parfümiert, eine seinem Wesen nicht entsprechende Salon-Eleganz war darüber ausgegossen und gerade jener natürlich-keusche Hauch wie verflogen. Und während das französische Publikum lebhaft applaudierte, wollte mir beinahe das Herz brechen. So tief wühlte der Schmerz, den der innere Verlust dieser deutschen Künstlerseelen für mich bedeutete.

Der Schmerz erweckte mich. Und klopfenden Herzens lag ich wach, starrte in das Dunkel und wurde mir wieder einmal so recht bewußt, was das Deutsche in der Musik für mich bedeute.

Man spricht so oft das Schlagwort aus: Die Kunst ist international. Ist es denn wirklich so? — International ist die Liebe zur Kunst, international soll das Streben sein, in die Geheimnisse des Seelenlebens hinabzuleuchten, international das Bestreben, die Kunst anderer Völker zu verstehen und zu würdigen, meinetwegen auch von ihnen zu lernen. Aber die Kunst selbst?

Gäbe es eine internationale Kunst, so müßte es vor allem „internationale Menschen" geben. Doch sind wir alle nicht nur ein Produkt unsrer Erziehung und unsrer Umgebung, sondern auch ein Spiegelbild unsrer Rasse, unsres Volksstammes und unsrer höchstpersönlichen und doch von den Vorfahren (teilweise wenigstens) ererbten Eigenschaften. Wir sind Individuen, und unsere Kunstauffassung und Kunstübung wird deshalb — und werde sie noch so sehr durch Europens übertünchte Höflichkeit geglättet — stets etwas Individuelles sein. So gibt es ebensowenig ein objektives Kunstschaffen, als es eine objektive Kunstkritik geben kann. Was wir „objektive Kritik" nennen, ist nichts als eine möglichst unparteiische Kritik, die deshalb aber — ob bewußt oder unbewußt — stets der Ausdruck des Individuellen in dem Kritiker sein wird.

Unter dem Eindruck des oben geschilderten Traumerlebnisses schien es mir mehr als ein Zufall zu sein, daß eben, angeregt durch die Lektüre ihrer kürzlich bei Schuster & Löffler erschienenen Biographien, die Gestalten dreier Tondichter lebhaft vor meinem Auge standen: die Gestalten von Meyerbeer, Grieg und Brahms. Gerade die merkwürdige Gegenüberstellung dieser drei Musiker vermag in das Wesen des Nationalen in der Musik tief hineinzuleuchten.

Jakob Liebmann Beer, wie der nachmals berühmte Komponist vor Einbeziehung des großväterlichen Namens Meyer hieß, war einerseits den in ihm ruhenden Rasseeigentümlichkeiten untertan. Andererseits aber war er, trotzdem er in deutscher Kunst aufwuchs, deutsche Kunst liebte und späterhin deutsche Musiker unterstützte, nicht befähigt, sich deutscher Wesensart zu verschmelzen. So zog er zuerst nach Italien, dann aber nach Paris. Aber auch von der französischen Musik nahm er nur das Äußerliche, den hohlen Prunk der damaligen „Großen Oper" auf, nahm nur das auf, was sich erlernen und mit hoher Intelligenz weiter-

führen läßt: die Mache, die äußere Technik. Vom Kern echt französischer Musik findet sich in der seinen ebensowenig wie vom Kern der deutschen. So war seine Musik also wohl international?! Und die Folge dieses Internationalismus war und mußte sein der völlige Mangel an innerer Ausdruckskraft bei geradezu unerhörter äußerer Technik, bei aufsehenerregenden instrumentalen Einfällen und einer grenzenlosen Steigerung der äußeren Ausdrucksmittel. So trug seine Musik, die weder französisch noch deutsch ist, von Anbeginn die Merkmale des Verfalls, den Todeskeim in sich. Und tatsächlich ist es — kleinere Ausnahmen nicht berücksichtigt — nur eine Szene (aus seinen „Hugenotten"), die heute noch echte Lebenskraft bewahrt hat: Eben die, in der Meyerbeer den deutschen Choral „Eine feste Burg ist unser Gott" als Leitgesang der glaubenskräftigen Gestalt des Marcel zuweist[1]).

Viel Richtiges und im besten Sinne Kritisches sagt Meyerbeers neuester Biograph, Dr. Julius Kapp, sowohl in seiner „Einführung" wie in dem Werke selbst über den Tondichter, seine Werke, seine Schwächen und die innere Tragik seines unnationalen Künstlertums. Das Buch ist eine der allerbesten Lebensbeschreibungen der letzten Zeit. Es ist überhaupt ein gewaltiger Vorzug der Musikbücher des Verlages Schuster & Löffler, daß sie zumeist keine Dithyramben singen, sondern ungeachtet des persönlichen Verhältnisses, das jeder Biograph zu dem von ihm Beschriebenen hat, in schöner Aufrichtigkeit Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen suchen.

Das tut auch Dr. Richard H. Stein in seiner Lebensbeschreibung Edvard Griegs, in der leider politische Ausfälle des Verfassers sehr stören. Griegs Schaffen kann einfach nur vom Gesichtspunkte des Nationalen in der Musik betrachtet werden. Denn was seinen Namen berühmt machte, was ihm Erfolge und Ehren eintrug, war eben das durchaus Norwegisch-Nationale seiner Musik. Sich selbst fand der junge Tondichter erst, als er den etwa gleichaltrigen norwegischen Musiker Rikard Nordraak kennen lernte, der ihn immer und immer wieder „auf die ungehobenen Schätze hinwies, die in den nordischen Volksliedern und -tänzen ruhten". So fand er seinen Stil, dem das volkstümlich-norwegische Gepräge trotz neuer, dissonierender Harmonien anhaftet. Interessant ist auch die Feststellung Steins, daß in gewissen Eigenarten der Griegschen Musik (liegenden Stimmen, dudelsackähnlichen Begleitungen u. a.) seine schottische Abstammung deutlich erkennbar sei. Was seinen Werken dauernden Wert verleiht, ist nicht ein überragendes formales Können — denn das fehlte ihm und er kam zeitlebens über ein gewisses Schema der Liedform nicht hinaus —, nicht eine Bereicherung der instrumentalen Ausdrucksmittel — denn die vermochte er nicht zu bieten —, es ist auch nicht das Neuland harmonischer Erkenntnisse — denn die wurden bald überholt —, sondern ausschließlich die innere Kraft, die seinen Werken eigen ist. Und diese stammt von dem volkstümlich-nationalen Quell seiner Muse.

Johannes Brahms ist, trotz widerstreitender Meinungen, als einer der Großen der Tonkunst längst erkannt. Daran ändert auch die Feststellung nichts, daß viele Musiker — so auch Schreiber dieser Zeilen — zu Brahms' sinfonischer Musik, wenige Stellen ausgenommen, ein inneres Verhältnis nicht finden können. Selbst ein so liebreicher Biograph wie Walter Niemann, der Verfasser dieser neuesten Lebensbeschreibung des Meisters, schließt sich im ganzen der geringeren Bewertung an, die Hermann Kretzschmar — nach anfänglichem Enthusiasmus — der C-Moll-Sinfonie zuteil werden ließ. Niemann erklärt aber den Widerspruch, den diese Sinfonie erweckte, höchst natürlich aus der norddeutsch-niederdeutschen Natur Brahms', die das „Spröde, Schwerblütige und Geistig-Unsinnliche" dieses und mancher anderen seiner Werke hervorrief. Aber auch Brahms' zweite Eigenart erklärt sich aus seiner niederdeutschen Natur: das Schwermütig-Elegische, Ernste und Gehaltvolle und dabei bei tiefster Empfindung Unsinnliche in der Tonsprache seiner herrlichen Lieder.

In einem starken Gegensatz zu dem Nachdruck, mit dem Walter Niemann die musikalische Eigenart des Tondichters Brahms aus seiner niederdeutschen Natur ableitet, steht seine Verherrlichung der Brahmsschen „Zigeunerlieder", der Ungarischen Tänze, der „Liebesliederwalzer" und sonstigen Walzer. Er spricht hier von „Einfühlungskunst". So sehr jedes dieser Tonstücke die Meisterhand verrät, ebensowenig sind sie echt ungarisch oder wienerisch. Es sind Pußtasöhne im Frack und Wiener in Bratenrock und Zylinder, aber keine Naturkinder dieser Zonen. Charakteristisch dabei, daß die Walzer für Klavier zuweilen Anklänge an Zigeunermusik aufweisen. Ist Brahms auch durch diese Tonstücke unendlich populär geworden, so machen sie doch trotz Hineinspielens des niederdeutschen ureigenen Ausdrucks keine seiner wertvollsten Schöpfungen aus. Diese sind dort zu suchen, wo seine nationale Eigenart am kräftigsten hervortritt: In seinen Liedern und seinen tiefempfundenen Bearbeitungen deutscher Volksweisen. Sagt doch selbst Hanslick, Brahms' überzeugtester Anwalt — Niemann zitiert ihn — über die Walzer op. 39: „Wirkliche Tanzmusik wird natürlich niemand erwarten: Walzermelodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisiert."

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Als Schlußfolgerung drängt sich mit zwingender Kraft die Erkenntnis auf, daß Größe in der Kunst stets im Ausdruck des Nationalen und nur in diesem zu finden sein wird. Durch ihn wurde die Welt reicher, hießen seine Meister nun Wagner oder Verdi, Tizian oder Van Dyck, Michelangelo oder Riemenschneider. Gott schenke dem deutschen Volk recht viele und treffliche nationale Künstler, nationale Musiker!

[1]) Die Schriftleitung gestattet sich immerhin die Anmerkung, daß ihr gerade die ganzen Choralpartien — und zwar gleich von der Ouvertüre an — als die musikalisch widerwärtigsten in den ganzen „Hugenotten" erscheinen. Wie Meyerbeer diese hehre Melodie verwendet, lediglich auf den Effekt hin, dazu mit einem geradezu kläglichen Kontrapunkt, gehört zu den ärgsten Profanationen deutschen Kulturbesitzes.

Kammermusik-Aufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst in Donaueschingen

Von August Richard / Heilbronn a. N.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen" hatte zu einem modernen Kammermusikfest eingeladen in der Absicht, ein, wenn auch in kleinem Rahmen, doch wenigstens einigermaßen übersichtliches und anschauliches Bild zu geben von dem zeitgenössischen Schaffen auf dem Gebiet der Kammermusik, eine Absicht, mit doppelter Freude und Dankbarkeit herzlichst zu begrüßen angesichts der unverkennbaren Notlage, in der sich heutigentages junge, noch unbekannte Komponisten zweifellos befinden, da ihren Werken unter den derzeitigen schwierigen Verhältnissen der Weg in die Öffentlichkeit gleichsam versperrt erscheint. Welch hohen Wert man in weitesten musikalischen Kreisen diesem Donaueschinger Musikfest zumaß, geht deutlich hervor aus der Fülle der besten und klangvollsten Künstlernamen, die im Ehrenausschuß vereinigt waren, Strauß, Pfitzner, Busoni, Schreker, Nikisch, Hausegger, Pauer, Haas, Namen, die an sich schon eine Art von künstlerischem „Programm" bedeuten.

Wie mag nun aber die Wahl gerade auf Donaueschingen als Stätte dieses Festes gefallen sein? Da muß man sich dann schon daran erinnern, daß diese kleine fürstenbergische Residenz in früheren Zeiten, von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an bis ungefähr in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein, im musikalischen Leben jener Zeit eine höchst beachtenswerte Stellung eingenommen hat. Zwischen Donaueschingen und der Mannheimer Schule und ihren Führern, Stamitz und Holzbauer, bestanden sehr enge und lebhafte Beziehungen, nicht minder auch zwischen Donaueschingen und Joseph und Michael Haydn. Wurde doch Haydns „Schöpfung" schon zwei Jahre nach ihrer ersten Aufführung in Wien auch in dem kleinen Donaueschingen zu Gehör gebracht. Mozart weilte als 10jähriger Knabe über eine Woche dort als hochgefeierter Gast, und selbst Franz Liszt hielt den fürstenbergischen Hof seines Besuches wert. Kein Geringerer als Konradin Kreutzer, damals schon als trefflicher Liedersänger und erfolgreicher Opernkomponist wohlbekannt, wirkte einige Zeit hindurch dort als Hofkapellmeister, und auch der Name seines Nachfolgers, Wenzel Kalliwoda, hat in der Musikwelt einen guten Klang. Die politischen Verhältnisse der unruhigen Jahre 1848/49, der Brand des Hoftheaters und andere mißliche Umstände bereiteten dem einst so blühenden Musikleben ein jähes Ende, und erst in unserer Zeit knüpfte die vor einigen Jahren neugegründete „Gesellschaft der Musikfreunde" an die alte ruhmreiche Vergangenheit wieder an, in ihren künstlerischen Bestrebungen aufs freigebigste von dem Fürsten zu Fürstenberg unterstützt. Galten diese Bestrebungen unter der tatkräftigen Leitung von Musikdirektor Heinrich Burkard bisher mehr der Wiedererweckung der reichen musikalischen Schätze, die die Fürstliche Hofbibliothek enthält — gehört diese doch mit Recht zu den größten und wertvollsten deutschen Privatsammlungen —, so hatte nunmehr die „Gesellschaft der Musikfreunde" zu dem modernen Kammermusikfest eingeladen, und groß war die Zahl der Komponisten, Dirigenten, Musikschriftsteller und anderer Kunstliebhaber — an ihrer Spitze Richard Strauß —, die in den Tagen vom 30. Juli bis 2. August in dem reizvollen kleinen Schwarzwaldstädtchen sich eingefunden hatten.

Groß waren auch die Erwartungen, die man allenthalben auf den Verlauf des Festes setzte: sie sollten nicht enttäuscht, in manchen Stücken sogar wesentlich übertroffen werden. Freilich — wer da glaubte, fertige und ausgereifte, große Kunstwerke hören zu dürfen, der konnte allerdings nicht auf seine Rechnung kommen, waren doch Werke bereits anerkannter Tonsetzer grundsätzlich nicht in das Programm aufgenommen worden, sondern der musikalischen Jugend, unbekannten, aufwärtsstrebenden Talenten war dieses Fest gewidmet. Vieles schien denn auch reichlich problematisch, mehr gut gewollt, als gut gelungen, mehr zukunftsfrohe Verheißung als glückliche Erfüllung zu sein; gärender Most, der sich mit der Zeit erst noch zu klarem, reinem Wein umgestalten muß. Es ist sehr wohl möglich, daß in den hier dargebotenen Werken der eine vielleicht ein Irrweg in eine unentrinnbare Sackgasse, den rettungslosen Verfall unserer ganzen musikalischen Kultur sieht, während ein anderer die hier zum Ausdruck gebrachten künstlerischen Gedanken und Bestrebungen als die hoffnungsfreudige Morgenröte eines neuen musikalischen Zeitalters preist. Wie dem auch sei, darüber kann kein Zweifel herrschen: ungemein interessant, überaus anregend und lehrreich waren diese Konzerte auf jeden Fall für die Zuhörer, die Ausführenden und in erster Hinsicht — hoffentlich — auch für die Aufgeführten.

Im ersten Konzert kamen drei Schüler von Franz Schreker zu Wort, die deutlich die hohen Vorzüge wie auch die gelegentlichen Schwächen dieser musikalischen Richtung offenbarten: ein erstaunliches, kompositionstechnisches Können, eine sichere Beherrschung aller äußeren Mittel, eine Freude am Schwelgen in sinnlich schönen Klängen, daneben aber auch eine gewisse Überladenheit und Weitschweifigkeit, ein nicht zu leugnender Mangel an Konzentrierung und Beschränkung in formaler Hinsicht, an Tiefe und Größe der Empfindung. Ein Streichquartett von Alois Hába hätte, ebenso wie auch eine Serenade von Ernst Křeneck, meines Erachtens durch kürzere Fassung eindringlicher wirken können; auch die „Variationen über ein eigenes Thema" für Klavier von Wilhelm Grosz sind etwas sehr reichlich lang ausgesponnen; der lebhaft gespendete Beifall galt mindestens ebensosehr dem glänzenden Pianisten,

der sein Werk selbst vortrug, als dem Komponisten. Ein Fugenwerk, schön klingend und gut gearbeitet, für Klavier von Arthur Willner, begegnete mit Recht großem Interesse im zweiten Konzert. Lieder von Karl Horwitz und eine Klaviersonate von Alban Berg blieben mir in ihrer gekünstelten Unnatur vollständig fremd und eindruckslos. Dagegen wußte der an Busoni herangereifte Philipp Jarnach durch sein Streichquintett lebhaft zu fesseln, ein Name, auf den man weiterhin wird achten müssen. Im Gegensatz dazu erschien im dritten Konzert das Klavierquartett von Franz Philipp aus Freiburg ziemlich matt und farblos als Werk sowohl wie auch in dessen Wiedergabe. Ein erfreuliches Talent zeigt sich in der Violinsonate von Rudolf Peters, einem Schüler früher von Grüters in Bonn, jetzt von Haas in Stuttgart; der stärkste Eindruck des ganzen Festes aber ging für mein Empfinden von dem Streichquartett des jungen Frankfurter Konzertmeisters Paul Hindemith aus. Voll tiefer Leidenschaft, kühnem Schwung und blühender Fantasie, aber auch voll eigenwilligem, eigensinnigem Trotz, vermag das lebensprühende Werk auch denjenigen in Bann zu schlagen, der den Klängen dieser Musik gelegentlich die Gefolgschaft versagen zu müssen glaubt; so stark ist die Persönlichkeit, die hier um Ausdruck, um Befreiung ringt.

In die Ausführung der genannten, zumeist sehr schwierigen und nicht immer dankbaren Werke teilten sich Künstler von bestem Klang und Namen: außer den jeweiligen Komponisten die Pianisten Walther Rehberg, Eduard Erdmann und Paul Möckel, ferner dessen Gattin Katharina Bosch-Möckel als Geigerin, die Kammersängerin Anna Kämpfert und das Havemann-Quartett aus Berlin.

Eine eigenartig stimmungsvolle Einleitung für das Kammermusikfest bildete am Sonntag vormittag die Aufführung einer Festmesse für Soli, Chor und Orchester von Kalliwoda während des Hochamts in der katholischen Stadtkirche, eine Messe, in der sich schöne, tief empfundene und ganz äußerliche, opernhafte Stellen seltsam widerspruchsvoll gegenüberstehen; als Predigt sprach der Organist des berühmten Benediktinerklosters Beuron, Pater Fidelis, über „Die Liturgie als Quelle musikalischer Anregungen" in gehaltvollen Worten. Ein Ausflug in das Kloster Beuron selbst beschloß das Fest in denkwürdiger Weise. Einer Messe, gesungen nach den uralten Weisen des dort noch mit besonderer Liebe und Sorgfalt in seiner ursprünglichen Reinheit gepflegten gregorianischen Chorals, folgte ein geistvoller Vortrag des Pater Dominicus über diese Weisen, deren Entstehung und Entwicklung und Bedeutung; es waren weihevolle, wertvolle Stunden hohen künstlerischen Genusses!

Bei einem glänzend verlaufenen Gartenfest im Schloßpark zu Donaueschingen dankte Richard Strauß dem Fürsten zu Fürstenberg für seine hochherzige Förderung der Tonkunst durch dieses Kammermusikfest und der Stadt für ihre liebenswürdigen Gastfreundschaft. Seine warmen Worte fanden bei allen Teilnehmern freudigen Widerhall. Solche Kammermusikfeste sollen künftighin aller zwei Jahre in Donaueschingen stattfinden, ein trefflicher Plan, dem volles Gelingen herzlich zu wünschen ist

Die Salzburger Mozartwoche / 2.-14. August

Von Dr. Arthur Neißer / Wien

Wie alljährlich fand auch heuer im großen akustisch herrlichen Festsaale des Mozarteums die große Mozart-Woche statt, und zwar unter dem gewohnten Massenzulauf der Musikwelt aus fast aller Herren Ländern, wobei ich nicht unerwähnt lassen möchte, daß sich wohl zum ersten Male seit Friedensschluß auch ein französischer Fachkollege unter den Gästen befand, der Vertreter der Revue musicale in Paris. Was nun die Konzerte selbst betrifft, so ist vor allem zu bemerken, daß die Programme von einer Sorgfalt der geschichtlichen Wertung zeugten, die nur bei einem wissenschaftlich durchgebildeten Dirigenten möglich ist. Direktor Dr. Paumgartner stellt es sich in diesen Mozart-Wochen zur Aufgabe, selten oder nie Gehörtes des Meisters nicht etwa „auszugraben", sondern nur wirklich Lebendiges aufzuführen. Dabei nimmt er noch besonders darauf Bedacht, daß Kammer- und Sinfoniemusik auf anregende Weise abwechseln. Es wurden zwar keine „Attraktionen" geboten, immerhin erschienen hier und da einmal Dirigenten oder Virtuosen als Gäste. Das erste Sinfoniekonzert begann mit der D-Dur-Sinfonie (K. V. 504) aus dem Jahre 1786, in deren Harmonik und Stimmung sich vielfach Beethovenscher Geist vernehmlich macht. Beim Vortrag des Es-Dur-Konzertes für Waldhorn bewährte der Wiener Meisterhornist Prof. Stigler bei der Ausführung der ungemein schwer zu intonierenden und zu blasenden Kadenzen sein Können. Den Schluß des Konzertes bildete die C-Dur-Sinfonie aus dem Jahre 1774. Es sei gleich hier erwähnt, daß das Orchester sich aus Mitgliedern des Mozarteum-Orchesters und der Wiener Philharmoniker zusammensetzte und eine edle Klangfülle erkennen ließ.

Dem zweiten, einem Kammerkonzert, gab die Mitwirkung des altbekannten Wiener Fitzner-Quartettes seine Prägung. Die Quartettvereinigung (die sich jetzt aus den Herren Rudolf Fitzner, Graeser, Heß und Hugo Kreißler zusammensetzt) begann mit dem Streichquartett D-Dur und spielte zum Schluß unter Mitwirkung des Herrn Ledwinka das köstliche Klavierquartett in G-Moll. Dazwischen erklangen noch das „Adagio für Englischhorn, zwei Violinen und Cello", ein von Dr. Paumgartner im Mozarteums-Archiv aufgefundenes edles Werk, ohne Prätension, aber von holdestem Wohllaut durchzogen. Der Salzburger Altmeister der Klarinette, Eduard Hausner, spielte mit bewundernswerter Flüssigkeit seine Partie in dem A-Dur-Klarinettenquartett.

Kapellmeister Adolf Tandler, ein gebürtiger Salzburger, der seit vielen Jahren in Los Angelos in Kalifornien die Orchesterkonzerte leitet, bewährte sich als ein sehr ehrlich empfindender, guter Musiker und fein organisierender Dirigent besonders in seiner guten Auffassung der G-Moll-Sinfonie. Der langjährige Mozar-

zu rechten, und eine weitere Auseinandersetzung erscheint zwecklos.

Ich möchte aber demgegenüber nachdrücklichst betonen, daß, abgesehen von der Belebung, die eine kompositorische Tätigkeit durch ein Befassen mit dem Riemannschen Theorem erfährt (Reger), gerade im Laufe meiner pädagogischen Tätigkeit sich bei mir die Anschauung von dem hohen Werte jener Lehre in zunehmendem Maße gefestigt hat, und daß die Erfahrung mich belehrt, wie leicht eingängig und praktisch wertvoll das System meines verehrten Lehrers sich erweist.

Im einzelnen möchte ich auf einige Irrtümer des Herrn Achtélik aufmerksam zu machen mir erlauben. Von einem Dualismus in der „alten Theorie" zu sprechen, ist inkorrekt. Versteht man unter der Zeit der alten Theorie die Jahrhunderte vor 1550, so ist man nicht recht im Bilde, wenn man für diese Zeiten einen Dualismus in dem hier fraglichen Sinne annimmt. Bei den alten Griechen gab es, gemäß der jetzigen wissenschaftlichen Einsicht, nicht zwei, sondern drei Haupttonarten: dorisch, phrygisch und lydisch, dazu bildete man die entsprechenden Hypo- und Hypertonarten; die volle Entwicklung der mittelalterlichen Kirchentonarten weist bis Glarean vier authentische und vier plagale Tonarten auf, und erst Glarean (Dodekachordon 1547) fügte denselben vier weitere Tonarten zu: das Ionische und Äolische nebst den beiden Plagalen. Damit gewinnt die Musikpflege erst den wirklichen dualistischen Charakter in der Verwendung der letztgenannten Tonarten. Die zitierten Riemannschen Worte enthalten ja auch nur einen Vergleich. Bei den Griechen und Römern gab es keine ionische Tonart, und was Herr Achtélik von der ionischen Tonart behauptet, gilt eben von der lydischen (im Altertum!).

Ebensowenig befindet sich Herr Achtélik im richtigen Bilde, wenn er für die Zeit nach dem 8. Jahrhundert von einer Dur- und Mollterz spricht. Damals gab es nur die Zufälligkeiten des Zusammenklanges einer großen und kleinen Terz. Dieser Unterschied konnte übrigens auch bereits im pythagoreischen System in die Erscheinung treten (vgl. hierüber u. a. Riemann, Grundriß der Musikwissenschaft S. 30).

Wenn mein Herr Gegner die Autorität und Bestätigung „eines jeden Musikers" zur Widerlegung des Riemannschen Theorems anruft, so möchte ich freundlichst zu bedenken geben, daß die Zahl der Schüler und Verehrer meines Lehrers heute nicht mehr klein ist, daß die Lehrmethode des erfolgreichen Theoretikers sich in zahlreichen Auflagen seiner Lehrbücher verbreitet hat, und daß das Gewicht von Persönlichkeiten vom Schlage eines Hauptmann, eines Oettingen und eines Riemann selbst, denen ich noch weiter die Namen eines Rameau, eines Tartini, eines Goethe, eines Vincent d'Indy u. a. hinzufüge, denn doch wohl bedeutsam sein dürfte gegenüber der Meinung „eines jeden Musikers", den Herr Achtélik im Sinne hat.

Meine Ausführungen bezüglich Beethovens hat Herr Achtélik falsch verstanden. Ausdrücklich habe ich gesagt, daß der harmonische Dualismus bei Beethoven **unbewußt** in voller Selbständigkeit zutage trete. Von einer Tätigkeit des Genius, „der selbst sein Moll konstruierte", habe ich nicht gesprochen. Meine Ausführungen haben nur den Zweck, die Immanenz des dualen Gegensatzes im Schaffen des großen Genius zu betonen. Die Welt sollte es für einen Fortschritt erachten, wenn wir heute über theoretische Anschauungen verfügen können, welche diesem Gegensatz voll gerecht werden und danach streben, sich dieselben zu eigen zu machen.

Herr Achtélik dürfte mit seiner Meinung, daß das Moll eine Schwächung des Dur bedeute, kaum Anklang in der musikalischen Welt finden. Das Moll vertritt doch den Charakter der Kraft so gut wie das Dur, während andererseits das Dur, wie es in so mancher harmonisch-melodiösen Äußerung unserer Tage der Fall ist, zum Ausdruck des Weichlichen und Kraftlos-Sentimentalen dienen muß.

Herr Achtélik irrt doch wohl, wenn er die Worte Zarlinos zugunsten seiner Anschauung auslegt. Ich gestatte mir, ihm nach dieser Richtung eine Durchsicht der Riemannschen Darlegungen, z. B. des 7. Kapitels des Handbuches der Musikgeschichte, zu empfehlen und füge die eigenen Worte des italienischen Meisters aus Bd. III Kap. 31 seiner Istituzioni harmoniche hier bei: Quando si pone la terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fà allegra, e quando si pone nell' acuto, si fà mesta, e **da questa varietà dipende tutta la diversità e la perfettione dell' Harmonia**. Das besagt denn doch wohl etwas ganz anderes!

Wie die polare Gegensätzlichkeit von Dur und Moll in einen Vergleich zu Vater und Sohn zu setzen wäre, vermag ich nicht zu verstehen, da ja doch die letzteren beide dem gleichen Geschlechte angehören.

Herr Achtélik zeigt sich als Vertreter einer sensualistischen Tendenz, der das Wesen des Harmonischen allein aus der Obertonreihe ableiten zu können vermeint, und ich bedauere, daß er meiner Andeutung, daß es das Auszeichnende einer harmonisch-dualistischen Anschauung sei, auch jenseits der sensibeln Welt im Intelligibeln eine Begründung finden zu können, kein Verständnis entgegengebracht hat.

Mit Interesse wird man dem Erscheinen der mit N. B. angezeigten Schrift des Herrn Kapellmeisters Achtélik entgegensehen. Ich glaube aber angesichts des Titels befürchten zu müssen, daß er nur die breite Straße eines generalbaßmäßig orientierten Musikers wandeln wird, in welchem Falle ja nur ein oft Gesagtes wiederholt werden würde.

Besprechungen

Karl Vogt, Lieder für eine Singstimme mit Klavier. — P. Pabst, Leipzig.

In dieser umfangreicheren, verschiedentlich sehr interessant gestalteten Liedersammlung zeigt sich Vogt als ein natürlich und schlicht empfindendes, lebensfrohes Liedtalent, das von den besten Meistern mit Ehrfurcht gelernt hat. Solche von Herzen kommenden Lieder machen Freude und zeigen immer wieder, daß die deutsche musikalische Kunst noch vollkräftig zu schaffen vermag.

Martin Berndt, Schnick und Schnack fürs kleine Pack, 15 Kinderlieder mit Klavierbegleitung. — Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig u. Berlin.

Zu Lina Sommers sinnigen humorvollen Kinderliedertexten hat Berndt eine recht aparte musikalische Untermalung geschaffen. „Vöglein ist tot" gibt sich leider nicht ganz so natürlich, wie die anderen trefflichen Lieder, entbehrt aber deshalb keinesfalls des Reizes. Die geschmackvoll ausgestattete lustige Sammlung sei bestens empfohlen. C. Beilschmidt

Joh. Chr. Fridrich Bach, Sonate zu vier Händen. — C. F. W. Siegel, Leipzig.

Diese Altbückeburger Musik, die sich in der dortigen Musikbibliothek als Autograph befindet, wäre ganz gut geeignet, vor der B-Dur-Sonate von Diabelli gespielt zu werden, wenn nicht die Fingerbezeichnung gänzlich fehlte. Was denkt sich nur ein Musikhistoriker wie Georg Schünemann unter der Bezeichnung „Für den praktischen Gebrauch herausgegeben"? Zum Prima-vista-Spiele ist die Anschaffung der Noten heute zu kostspielig, überdies hat die Musik des Bückeburger Bach (1732—1795), des vierten Sohnes des Thomaskantors, nicht den Gehalt der Sonaten K. Phil. Emanuels oder der Werke Friedemanns. Martin Frey

Robert Kahn, Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Pianoforte. — Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Zehn neue Lieder des erfolgreichen Liederkomponisten liegen vor mit den Titeln: „Erinnerung" (Rilke), „Das Haus am Wege" (Anna Klie), „Mädchenlied" (Klie), „Das Glück" (Irma Schneider-Schönfeld), „Der Wächter" (Ad. Frey), „Der Bergbach" (Georg Hallmann), „Der Bergsee" (Hallmann), „Stummer Abschied" (Klie), „Herbstesfrühling" (Prochazka), „Der Brief" (F. K.). Sie bedeuten eine wertvolle Bereicherung der Gesangsliteratur, sind stimmungsgesättigte, innerliche, an starker Ausdrucksintensität reiche, wirkungssichere Schöpfungen von durchsichtiger, natürlich fließender Arbeit. Besonders hervorzuheben sind „Der Bergbach" mit eindrucksvoll großer Steigerung, das intim-innige „Erinnerung", das trefflich charakterisierte „Der Wächter", das volkstümliche „Der Brief". — Trotz ihrer merklichen Beeinflussung durch Brahms werden sie sich sicher viel Anhänger gewinnen.

Richard Würz, Lieder für eine Singstimme mit Klavier. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Recht seichte und unbedeutende Musik, blasser, gequälter Ausdruck, reizlose, uninteressante Melodik und Harmonik, hohl in bezug auf Charakter und Innerlichkeit, bedeutungslose Auslegung des Textes. E. Rust

Maximilian Heidrich, Das Lied vom Sterben, Kantate für gemischten Chor, Soli, großes Orchester und Orgel, op. 79. — Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein Werk, dem ich die weiteste Verbreitung wünsche. Mit seinem hoffnungsvollen, glaubensstarken Schlußchor gibt es der Passionszeit mit ihrer Heilssehnsucht einen prachtvollen Auftakt zu den jubelnden Klängen der Ostergeschehnisse. Insofern ist diese Kantate eine wertvolle Bereicherung der Kirchenmusik. Die Chöre sind nicht allzu schwierig; überall sind die Einzelstimmen gut gesanglich geschrieben und melodiös gehalten, selbst in der glanzvollen Chorfuge: „Wer an ihn glaubet, der wird leben." Überhaupt ruht der Vorzug des ganzen Werkes in den großen Melodielinien, die in den Chören, den ergreifenden Solis und der feinabgetönten Orchesterbegleitung auftreten. Heidrichs gemäßigt moderne Harmonien bleiben in den Grenzen, die der Ort der Aufführung (Kirche), die Passionszeit und der hochpoetische Text ihm von Haus aus zogen.

Paul Geilsdorf, Lieder für eine Singstimme und Klavier. — Verlag C. A. Klemm, Leipzig.

In einer großen Serie von Liedern, in nicht weniger als 28 Nummern aus op. 7, 11, 12, 18, 20, 24, 25 und 26, liegt das Schaffen des Chemnitzer Komponisten vor uns. Abschließend kann über die gesamten Tonschöpfungen dahin geurteilt werden, daß sie in der Begleitung allzu aufdringlich Geilsdorfs Beziehung zur Orgel und ihrer Technik erkennen lassen, ein Merkmal, das für jene Gesänge ein Lob ist, in denen der Komponist ernstere Stoffe behandelt. Es wird aber zum Tadel für Werke, die frei vom Kirchlich-Orgelhaften einen durchsichtigen leichten Klaviersatz verlangen. Verstärkt wird jener Nachteil noch durch den Mangel an starker eigener Originalität. Alles in allem: Guter, gediegener Durchschnitt, aber nicht mehr. Nur in op. 24 emanzipiert sich Geilsdorf von dieser schwerflüssigen Satztechnik, und hier glückt ihm mit Nr. 2 („Am Quell im Walde") ein guter Wurf. Am besten gefallen mir die Bearbeitungen „alter Weisen" (op. 18) für 2 Singstimmen mit Klavier, durch die bei dem Mangel an guten Duetten eine fühlbare Lücke ausgefüllt werden dürfte. C. Beilschmidt

C. Rorich, Elementare Vorstudien zum polyphonen Klavierspiel. — Edition Cranz, Leipzig.

Ein Werk, das allen ernsthaften Klavierschülern aufs wärmste empfohlen werden kann. Gerade die zweistimmige, künstlerisch durchdachte Kontrapunktik bietet die beste Vorbereitung für die Werke J. S. Bachs. So mancher Schüler, der unvorbereitet dem großen Geiste Bachs sich naht und ihn nicht verstehend beiseite legt, wird durch diese vorbereitenden Studien Rorichs warmes Interesse für die höchste Kunst im Klavierspiel — für Bach — gewinnen. E. Smigelski

Sigfrid Karg-Elert, Die Grundlagen der Musiktheorie. I. Teil. — Speka-Musikalienverlag, Leipzig.

Es gehört Mut dazu, heute mit einem Handbuch der Musiktheorie, das dem neuzeitlichen Standpunkt der Komposition gerecht wird, vor die Öffentlichkeit zu treten. Insbesondere haben die als Lehrer wirkenden Musiker fast immer versagt, wenn es galt, den Schülern die Ideen einer neuen Kunst nahezubringen.

Da wäre nun ein Lehrbuch, das mitten in unsere lebende Musik hineinführt, hochwillkommen. Daß ein Künstler wie Karg-Elert der Mann dazu ist, ein derartiges Buch zu schreiben, ist zweifellos; wie weit es ihm gelingt, ist bei der Schwierigkeit der Sache (und da vorläufig nur das erste Heft des Werkes vorliegt) noch nicht zu entscheiden. Es ist nämlich bei den so wenig feststehenden Ansichten über gewisse Klangbildungen, bei der Unzulänglichkeit unsrer Notenschrift durchaus keine leichte Aufgabe, den Stoff für den Unterricht in klar verständlicher Weise vorzuführen. Daß es ein wirklich gründliches Werk, das zum Selbstunterricht erfolgreich dient, geben kann, glaube ich nicht. Es müßte sich ein derartiges Werk vor allem von der hauptsächlichen Anwendung der sog. Stammtöne C, D, E usw. frei machen und nicht mehr die

Choralmusik in den Mittelpunkt der Tonsatzlehre stellen. Lange genug ist der Schüler dadurch gehindert worden zu sehen, was draußen in der freien musikalischen Welt vorgeht.

Karg-Elerts Buch bringt in seinem I. Teil die Intervall- und Tonsystemlehre in erschöpfender Weise, wenn auch leider mit der erwähnten Bevorzugung der Töne C, A usw. Mit Recht wird S. 44 besonders darauf hingewiesen, daß das ursprüngliche Moll eine völlig selbständige, also keinesfalls abgeleitete Bildung ist. Sehr knapp und übersichtlich ist die Darstellung der griechischen Tonsysteme. Im 21. Kapitel wird das Ganztonsystem behandelt, doch glaube ich, daß mit dem darin Aufgestellten noch nicht das letzte Wort gesprochen ist.

Wie sich das ganze Werk zur modernen Musik stellt, wird man, wie gesagt, erst aus den folgenden Teilen des Buches, die die eigentliche Harmonielehre bringen werden, ersehen können. **Heinrich Neal**

Wilhelm Rinkens, Lieder für eine Singstimme und Klavier. — Fr. Kistner, Leipzig.

Im Januar 1920 machte Leipzig zum ersten Male die Bekanntschaft mit Wilhelm Rinkens. Damals stellte er sich als Begleiter vor, dem gleichzeitig Gelegenheit gegeben war, eigene Kompositionen vorzutragen. Es waren sechs Lieder, darunter zwei, die mich seinerzeit schon tief aufwühlten: „Lied der Straßen" und „Sturmflut". Allgemein hatte man den Eindruck, eine künstlerische Potenz von hochorigineller Erfindungsgabe plötzlich in das helle Licht gesetzt zu sehen. Einige Wochen später gab dann der bis dahin in Leipzig unbekannte Eisenacher hier im Kaufhaus einen eigenen Kompositionsabend und befestigte damit das Urteil, daß dieses hochwertige Talent von feinster Schulung nunmehr in die Reihe der ersten Liedkomponisten zu rechnen sei.

Wenn ich heute an der Hand von 28 Gesängen (op. 12, 6 Lieder f. hohe St.; op. 13, 6 Lieder f. mittl. St.; op. 14, 6 Lieder f. hohe St.; op. 15, 6 Lieder f. mittl. St.; op. 16, 4 Lieder f. mittl. St.) dieses Urteil nachprüfe, so muß ich eine Einschränkung machen, aus der Rinkens eine Warnung herauslesen mag. Unter den 28 Nummern sind einzelne Gesänge, deren Habitus nach Gelegenheitsfabrikat aussieht, gute gediegene Arbeiten natürlich, von denen sogar wie „Auf Flügeln" (op. 14 Nr. 5) „ein Konzertreißer" im besseren Sinne werden kann. Aber ein Edelmusiker wie Rinkens sollte sein Bild nicht durch den geringsten Schatten trüben lassen. Insbesondere müßte er vermeiden, so wenig tiefe Gedichte wie die von Walter Flex zu einem Werke (op. 16) zu schmieden. Was Rinkens nämlich aus einem poetischen Vorwurf machen kann, sobald aus diesem eine hohe Idee leuchtet, zeigen Lieder wie das schwermütige, balladenhafte „Verlassenes Mädchen" (op. 13 Nr. 3), das rokokozierliche, reizende „Das Pantöffelchen" (op. 12 Nr. 6), das prachtvolle düstere, hinreißend wuchtige „Lied der Straßen" (op. 13 Nr. 2) und das aufwühlende leidenschaftgepeitschte „Sturmflut" (op. 13 Nr. 5). Besonders herausheben möchte ich noch wegen ihrer schönen Linie in der Melodie und der feinen, satztechnisch ausgeschliffenen Begleitung willen „Schöne Nacht" (op. 14 Nr. 1), das schelmische „Der Hufschmied" (op. 15 Nr. 6) und das wundervoll tiefe, schattenschwere und erschütternde „In einer großen Stadt" (op. 15 Nr. 1). Mit diesen Gesängen wird jede fleißige Sängerin sich und dem Komponisten große Erfolge ersingen. Einzelne der erwähnten Lieder tauchen heute schon immer wieder auf den Programmen auf. Ich empfehle das Studium der op. 12—15 aufs allerwärmste. **C. Beilschmidt**

Joseph Haas, Deutsche Reigen und Romanzen, ein Zyklus für Klavier zu 2 Händen, op. 51. — Wunderhorn-Verlag, München.

Der Klaviersatz dieser kerndeutschen, rhythmisch wie harmonisch interessanten, zartgliedrigen Musik ist außerordentlich klangvoll und selbst von Spielern zu meistern, die nicht gerade über besonders virtuose Technik verfügen. Alle Stücke atmen wohltuende Herzlichkeit **und von feinem Humor getragene Empfindung.** **C. Beilschmidt**

Joseph Haas, Sonate (A-Moll) für Pianoforte, op. 46. — F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Wer den feinfühligen Schöpfer der Gnomen- und Gespenstermusiken schätzen und lieben gelernt hat, wird bei dieser Sonate nicht so ganz auf seine Kosten kommen. Haas, der ausgezeichnete Kleinmaler, tut sich hier zu oft Gewalt an, sein melodisch echtes Talent jongliert in diesem kantigen Werk mit Schroffheiten modernster Art, die ihm selbst auf die Dauer auch nicht sonderlichen Spaß zu machen scheinen. Er bedient sich hier einer musikalischen Schreibart, die ihm offenbar nicht wirklich liegt. Dadurch hat die Sonate neben prächtigen, tiefschürfenden Gesangsstellen Brahms-Regerschen Zuges und zarter Idyllenkunst zuviel Momente unnatürlicher Gespreiztheit und künstlicher Ekstase, so daß man bei einem solchen Mißverhältnis des Werkes nicht recht froh wird. **C. Beilschmidt**

G. Güldenstein, Modulationslehre. — Carl Grüninger, Stuttgart.

Güldensteins von umfassendem Wissen und genauer Kenntnis des schwierigen Modulationsgebiets zeugende Schrift erhärtet wieder von neuem die Tatsache, daß auf dem Wege der Stufenbezeichnung ein tiefes Eindringen in das harmonische Labyrinth zwar nicht ganz unmöglich, so doch sehr beschwerlich und zeitraubend ist. Den Nutzen, die verschiedenen Glieder der harmonischen Familie in ihren genauesten Funktionen beobachten zu können, bringt uns eine auf Stufenbasis aufgebaute Modulationslehre niemals. Den Vorteil schärfster Gliederung hat dagegen Hugo Riemanns Harmoniesystem allen Stufenlehren voraus, man mag dabei über die Entwickelung des Moll denken, wie man will. Güldensteins im Anschluß an Prof. Sachs (München) verwendete Darstellungsart der Septimenakkorde (hartgroßer Septimenakkord, vermindert-verminderter Septimenakkord [genannt verminderter Septimenakkord] usw.) ist keinesfalls gut zu heißen. Eine besondere Übersichtlichkeit wird durch diese Begriffshäufung nicht erzielt. **C. Beilschmidt**

Hannes Bauer, Korrekturen zum Melodram. — Speka-Musikalienverlag, Leipzig.

In knapper, gemeinverständlicher Darstellung entrollt Bauer ein Bild von der Schwäche und Stärke des Melodrams. Seine Arbeit zeugt von guter Beobachtung und versucht mit besten Ratschlägen dem schwierigen Kapitel zu Hilfe zu kommen. Dichtung und Musik im einzelnen wie ihre Verschmelzung werden eingehender Untersuchung unterworfen, auch über Instrumentation des Melodrams finden sich lesenswerte, geschickt begründete Anmerkungen. Die Bauersche Schrift darf als ein beachtenswerter Beitrag zur Literatur über das Melodram bezeichnet werden. **C. Beilschmidt**

Anton Schiegg, Das deutsche Lied, wie ich es nach Noten singen lerne. Verlag R. Oldenbourg, München.

Der Gedanke, den Gesangunterricht auf der Erlernung einfacher Volkslieder aufzubauen, ist nicht neu. Die Art, wie der Verfasser im Anschluß an die Lieder Anregungen und pädagogische Winke zu geben weiß, ist durchaus praktisch, wenn sie auch durch die Verschmelzung von Theoretischem und Praktischem in so engem Rahmen naturgemäß nicht völlig erschöpfend sein kann. Für Schule und Haus ist das Gebotene aber jedenfalls vollkommen ausreichend. **A. L. Saß**

Notizen

An die Komponisten! So betitelt sich ein Artikel in Nr. 3 der Zeitschrift „Die Harmonie“, dem Organ der Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine, geschrieben von L. Grandpierre in Frankfurt a. M. Er fordert die deutschen Komponisten auf, dem ernsten, künstlerischen Männerchorgesang sowohl a capella als besonders auch mit Orchester ihr Interesse zu schenken, da auf diesem Gebiet, was neueste Literatur betreffe, ein Mangel herrsche, der mit der starken Arbeitsfreude der künstlerisch geleiteten Männerchöre durchaus nicht harmoniere. Der Artikel schließt mit den Worten: „Die Männergesangvereine sind ein wichtiger Kulturfaktor in schwerer völkischer Not. Verbindet euch mit ihnen und laßt euren Geist durch sie zur künstlerischen Tat werden! Gebt ihnen das notwendige Rüstzeug, damit sie leisten können, was das deutsche Volk von ihnen erwartet und ihre Freunde von ihnen erhoffen!“

Wir möchten diesem Notruf weitere Resonanz verschaffen, verhehlen aber nicht, daß er meist zu tauben Ohren dringen wird. War es doch überaus bezeichnend, auf welch geringes Entgegenkommen ein ganz ähnlicher Wunsch in der Mitgliederversammlung des deutschen Musikvereins in Weimar (1920) bei dem dort anwesenden deutschen Komponisten stieß, obgleich er sehr eindringlich erhoben wurde. Man schritt sehr rasch zur Tagesordnung, auch nicht ein einziger Komponist sprach zur Sache. Das liegt nicht nur daran, daß ein moderner, „fortschrittlicher“ Komponist dem Männergesang eine mehr oder weniger ausgesprochene Mißachtung entgegenbringt, sondern auch daran, daß er ziemlich deutlich fühlt, er werde auf diesem Gebiet kaum auf einen Erfolg zählen dürfen. Denn obwohl heute auch auf diesem Gebiet ganz andere Schwierigkeiten gewagt werden können wie früher, ohne Beherrschung eines einigermaßen natürlichen Chorsatzes, der sich von den verstiegenen harmonischen Künsteleien des heutigen Instrumentalsatzes fernhält, gelangt man hier nun einmal zu keinen Erfolgen. Wie die Vokalmusik der albernsten der heutigen Bestrebungen, nämlich dem Spiel mit Vierteltönen, lachend ein kategorisches Nein entgegensetzt, kann sich gerade die Chormusik, ohne unmittelbar zum Tode verurteilt zu sein, niemals so weit von der Natur entfernen als es der Instrumentalmusik durch ihr sozusagen unbeschränktes technisches Vermögen möglich ist. So wäre zugleich zu sagen, daß eine stärkere Beschäftigung mit der Vokalmusik überhaupt eine heilsame Wirkung auf die ganze Musik ausüben könnte. Zu den wichtigsten heutigen Kompositionsfragen gehört denn auch: Wie gelangen wir wieder zu einem gesunden Vokalstil?

Davon aber abgesehen, was soll man dazu sagen, wenn in einer Zeit, in der fortwährend von der Not der Komponisten geschrieben wird, diese wiederholt und dringend gestellten Forderungen, sich auf einem höchst ergiebigen Gebiet zu betätigen, nicht nachkommen können noch wollen? Da denn doch gar manche unsrer größten Komponisten sich sogar mit Liebe auf dem Gebiete des Männerchorgesanges betätigt haben und es auch hier vor allem auf den künstlerischen Geist und ein echtes Können ankommt, so blamiert man sich eigentlich doch nicht wenig, sieht man souverän und unterschiedslos auf den Männergesang herab. Die Komponisten wenden sich heute an den Staat gewissermaßen um Unterstützung. Und wenn dieser nun sagte: Gut, unterstützt aber zunächst einmal mich. Meine Sorge gilt dem ganzen Volk. Auf kaum einem Gebiet dringt mehr Musik in dasselbe wie auf dem des Männergesanges, der künstlerisch und damit kulturell auf eine bedeutend höhere Stufe gestellt werden könnte, wenn ihm mehr Aufmerksamkeit von euch geschenkt würde. Wählt tüchtige geistige Texte und verseht sie mit entsprechender Musik, dann habt ihr auf meinen Dank Anspruch, und ich werde euch, wenn's wirklich nötig sein sollte, auch im besonderen unterstützen. Der Komponist zöge aber ein hochmütiges Gesicht, pfiffe chromatisch und sagte: Wir machen, was wir wollen. Deine Sorgen sind nicht unsre Sorgen. Wir laufen nicht zur Staatskrippe, um uns Forderungen stellen zu lassen, sondern wir stellen die unsrigen. Und erfüllst du diese nicht, so nennen wir dich kulturfeindlich, einen Barbaren. — So weit haben wir es eben durch die unentwegte Betätigung in der „freien“ Kunst mit dem l'art pour l'art gebracht, nur daß der frühere Künstler, der diese Kunstauffassung betätigte, nicht die Dreistigkeit besaß, sich als Unterstützungsbedürftiger an den Staat zu wenden. Ja, man hat noch weiter zu gehen. Ein ganz beträchtlicher Teil der heutigen Kunst ist gesellschaftsfeindlich, hat staatsauflösende Tendenzen; der Künstler verlangt aber ausgerechnet vom Staat, den er untergräbt, eine besondere Unterstützung. Zweifelt man daran, daß wir zumindestens wenigstens in einem verdrehten Zeitalter leben? —

*

Am 31. August sind es hundert Jahre, daß Hermann von Helmholtz geboren wurde. Der große Physiker hat einen bedeutenden Teil seiner Arbeitskraft der physiologischen Erforschung der Musik gewidmet, sein geniales Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ (1863) hat zwar auf einzelnen Gebieten in den letzten Jahrzehnten Widerspruch erregt, gilt aber dennoch in seiner Gesamtheit auch heute als klassisches Werk. Vor allem trifft dies für die Untersuchungen über die Klangfarben der einzelnen Instrumente zu. Helmholtz beschränkt sich übrigens nicht nur auf das physiologische Gebiet, sondern gelangt auch öfters in das ästhetische, wo er sich als ein fein musikalischer und zugleich echt spekulativer Kopf erweist. Diese Partien sind es auch zumeist, die den praktischen Musiker anziehen und ihm das Studium des Werks zu einem ihn innerlich fördernden machen.

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Peter Sukoff“, Oper von Waldemar Wendland (Stadttheater Mainz).

„Ein Tanzspiel“ von Franz Schreker, „Exotische Tänze“ von Erwin Lendvai, „Marion“, dreiaktige Pantomime von Paul von Klenau (Landestheater Darmstadt).

„Doktor Eisenbart“, Spieloper von Rolf Rueff, „Esther“ von Albert Mattausch (Stadttheater Kiel).

„Die beiden Narren“, Oper von Carita v. Horst (Landestheater Koburg).

„Der Turm des Wojwoden“, Oper von Ernst v. Dohnanyi; „Der Mandarin“, Ballettpantomime von Bela Bartok (Staatsoper Budapest).

„Der kleine Marat“, Oper von Mascagni (Landestheater Prag). (Deutsche Uraufführung.)

„Wohlgemut“, Phantasie von Alexander Zinn (Nationaltheater Mannheim).

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Die Hochzeit der Prinzessin Vieleitel“, komische Märchenoper von Bruno Stein (Göttingen).

KONZERTWERKE

„Auferstehung“, Ouvertüre für Orchester und Orgel von Wilhelm Gößler (Augsburg).

„Klosterneuburg“, sinfonische Dichtung von Max Springer; Ouvertüre in G-Moll von Anton Bruckner (Wien, Philharmonie).

„Vision“ für großes Orchester von Rorich (Nationaltheater Weimar).

Bevorstehende Erstaufführungen und Neueinstudierungen

BÜHNENWERKE

Darmstadt. „Ilsebill“ von Klose, „Lobetanz“ von Thuille (Landestheater).

Weimar. Außer dem bereits gemeldeten „Palestrina“ auch „Der arme Heinrich“ von H. Pfitzner und die Werke „Pelleas und Melissande“ von Claude Debussy, „Klein Idas Blumen“, Pantomime von Paul v. Klenau (Nationaltheater).

KONZERTWERKE

Lieder von Rud. Langgaard (Kurhaus Baden-Baden — Frau Annette Bienert-Boserup).

Suite Des-Dur, für Violine und Klavier von H. Rechnitzer-Moeller. (Kurhaus Baden-Baden. Konzertmeister A. Stennebruggen, Musikdirektor K. Bienert.)

Weimar (Nationaltheater). Acht Sinfoniekonzerte unter Leitung von Prof. Carl Leonhardt. Als Solisten hierfür wurden verpflichtet: Josef Pembaur, Edwin Fischer, Dr. Ernst Latzko (Klavier), Adolf Busch, Prof. Robert Reitz (Violine) und Tiny Debüser (Gesang). Zu diesen Konzerten wurden erworben: Klenau, „Paolo und Francesca“; Strawinsky, I. Sinfonie und desselben „Feuerwerk“; Rorich, Vision für großes Orchester; Bruckner, V. Sinfonie; Schönberg, Kammersinfonie; Strauß, „Der Bürger als Edelmann“ (Orchestersuite); Mahler, V. Sinfonie; Reger, Mozart-Variationen; Rachmaninow, Klavierkonzert Nr. II; Busoni Violinkonzert; Schönberg, Orchesterlieder. Liszts Dante-Sonate für Klavier allein (Pembaur), Dante-Sinfonie, Beethovens Pastoralsinfonie, Brahms' Klavierkonzert B-Dur, Mozarts Sinfonie D-Dur, je ein Violinkonzert von Mozart und Bach (Adolf Busch), Brahms' III. Sinfonie und Bruckners IV. Sinfonie.

Spielpläne auswärtiger Theater

Prag. Der Spielplanentwurf für die bevorstehende Saison verzeichnet u. a.: „Elektra“ von Strauß, „Christelflein“ von Pfitzner, „Marat“ von Mascagni und eine komische Oper „Kleider machen Leute“ von Zemlinsky.

Musikfeste und Festspiele

Ein Händel-Fest in Halle. Nachdem die Geburtsstadt unseres deutschen Tonmeisters Georg Friedrich Händel für ihren großen Sohn seit mehr als einem Menschenalter kein größeres Musikfest mehr veranstaltet hat, will sie ihn nunmehr durch ein solches in den Tagen vom 25. bis 28. Mai (von Himmelfahrt bis Exaudi) 1922 in weitem Umfange ehren. Veranstalter sind die Rob. Franz-Singakademie, der Händel-Verein, die Philharmonische Gesellschaft, die Universität, die Ortsgruppe der deutschen Musikgesellschaft, die Hallische Singakademie, die Intendanz des Stadttheaters. Zur Aufführung sollen unter anderem gelangen des Großmeisters Oratorien „Semele“ (bearbeitet von A. Rahlwes) und „Susanna“ (Neugestaltung von A. Schering), eins der großen „Anthems“, sowie eine stattliche Reihe weniger bekannter Orchester- und Kammermusikwerke. Intendant L. Sachse wird eine Händelsche Oper in der Bearbeitung von H. J. Moser inszenieren, außerdem soll je ein Konzert in das Schaffen Hallischer Tonsetzer von der Lutherzeit bis auf Friedemann Bach und von Türk bis zur Gegenwart einführen. Ein Festgottesdienst mit Händelpredigt und Liturgie des um Händels Wiedererweckung hochverdienten Hallenser Liedmeisters Robert Franz sowie eine Händelausstellung im Dom oder Geburtshaus und eine akademische Festrede von Prof. Arnold Schering sind geplant. Vokal- und Instrumentalsolisten ersten Ranges sind vorgesehen. 1. Schriftführer des Arbeitsausschusses ist Privatdozent Dr. Hans Joachim Moser. —

Man sieht, die Göttinger Festaufführungen Händelscher Opern beginnen bereits zu wirken. Es ist ja auch allmählich Zeit, daß, nachdem die Chrysandersche

Eingegangene Spenden für die Robert-Schumann-Stiftung

✶

H. Schreiber, Naumburg a. S., Roonplatz 5 .... M.	9.—
F. Wilßner, Leipzig-Gohlis .... „	9.50
Lehrer Neumann, Maiwaldau b. Hirschb. „	5.—
Rüster, Berlin, Rykestraße 12 ...... „	9.—
Dr. H. Roese, Gießen, Goethestraße 34 „	10.—
Fr. Elisabeth Leub, Offenburg i. Baden, Rheinstr. 6 .... „	10.—
Else Wolf, Salach i. Württbg. .... „	10.—
Von Fräulein Trudchen Creutzmann in Leipzig gesammelt .... M.	155.—
A. Gerke, Organist, Elberfeld, Adlerstr. 1 „	10.—
Joh. Schlette, Wanne (Westf.), Seidlitzstraße 18 .... „	20.—
Frl. Trudchen Creutzmann .... „	2.25
Rudolf Pabe, Groß-Tabarz, Thür. .... „	10.—
F. Poloczek, Königshütte i. Schles. .... „	3.—
Verlagsdirektor Werneck-Brüggemann „	10.—

Fortsetzung folgt

✶

Händel-Renaissance im Sande zu verlaufen scheint, die große Sache Händels von anderer Seite und auch in anderer Weise in die Hand genommen wird. Das Neue an den heutigen Versuchen gegenüber früher besteht vor allem darin, daß man vom Opernkomponisten Händel den Ausgang nimmt, woran weder ein Chrysander noch aber auch die spätere Musikwissenschaft zu denken gewagt hat. Diesen Weg einzuschlagen, erscheint deshalb wichtig, weil er auf organische Weise zu den Oratorien dramatischen Charakters führen kann. Und hier erwachsen der Zukunft noch ganz neue Aufgaben. Wir sprechen mit aller Bestimmtheit aus, daß heute die dramatischen Oratorien Händels nur in einer szenischen Aufführung zu jener Wirkung gelangen werden, die diesen, in der Literatur völlig einzig dastehenden Werken innewohnt. Man denke zunächst einmal daran, was es heißt, wenn unsere gemischten Chöre nicht nur gesanglich, sondern auch schauspielerisch geschult werden, wenn auf großen Volksbühnen Chöre erklingen, wie sie auf musikdramatischem Gebiete nie geschrieben wurden. Die großen Ideen, die diesen gewaltigen Werken zugrunde liegen, werden für unsere, weit phantasieärmere Zeit als die Händelsche, erst dann wirklich greifbar und damit wirksam, wenn zu der musikalischen auch die dramatische Darstellung tritt. Über diese Fragen wird wieder einmal, gerade auch von den neuen Gesichtspunkten aus, die die Aufführungen von Opern Händels ergeben, gesprochen werden müssen. Sowohl Chrysander wie auch die neuere Musikwissenschaft haben die szenische Aufführung Händelscher Oratorien weit mehr dialektisch als stilkritisch zu widerlegen gesucht, leider mit dem Erfolg, daß sich niemand an die Lösung dieser Aufgabe, die vor etwa vierzig Jahren immerhin erwogen wurde, ernstlich gewagt hat.

Vor allem gilt es aber einmal, zu der großen, einzig dastehenden Persönlichkeit Händels in ganz anderem Maße Fühlung zu gewinnen, als es heute und seit langem in Deutschland zutrifft. Der Weg zu Händel führt vor allem über seine menschliche Persönlichkeit. Händel ist und bleibt das gewaltigste Gegenstück zu J. S. Bach, man hat schließlich doch keine Ahnung, welcher Spannungsweite der deutsche Geist fähig ist, wenn man nicht in diesen beiden Männern verschiedene Typen ein und derselben Kultur sieht, wobei die Sache leider so liegt, daß der Deutsche die „Händelsche" Seite seines Wesens etwa in gleichem Maße wie die Händelsche Musik vernachlässigte. Wie drückte sich doch ein gescheiter Mann nach Beendigung des Krieges aus? Schließlich hat der Engländer mit seinem „Messias" den Deutschen mit seiner Matthäuspassion besiegt, ein Wort, das zu tiefstem Nachdenken und vor allem auch zu einer starken Beschäftigung mit der Händelschen Kunst und Persönlichkeit reizen müßte. Denn solange man nicht wirklich weiß, wer dieser Händel eigentlich war, wird man auch den obigen Ausspruch gar nicht wirklich verstehen können.

So hoffen wir denn auch, daß die Männer, die in der Geburtsstadt Händels dessen Werk in die Hände nehmen wollen, gerade auch von der Persönlichkeit dieses großen Mannes einen deutlichen Hauch verspürt haben und daß die Initiative zu dem Fest nicht der gerade heute so gang und gäben Eitelkeit, durch etwas Besonderes die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, zuzuschreiben ist, sondern einer von tiefer und starker Überzeugung gespeisten Liebe zu diesem Manne, einer Liebe, die vor allem auch auf einer wirklichen Erkenntnis Händelschen Wesens und Geistes beruht. Unter diesen Verhältnissen dürften wir auch sicher sein, daß Prof. Rahlwes seine vor etwa zehn Jahren bewerkstelligte Bearbeitung der „Semele" einer gehörigen Vertiefung unterzogen hat. Was er uns damals bot, war sehr gut gemeint gewesen, aber schließlich eine ahnungslose Bearbeitung für Töchterpensionate und solche Jünglinge, die zeitlebens solche bleiben und um keinen Preis Männer werden können, weil die diesbezüglichen Qualitäten hierzu fehlen. So wäre dem Hallenser Händel-Fest mit größter Teilnahme entgegenzusehen.

Zoppot. Die Waldbühne gedachte in diesem Jahre des 150jährigen Beethoven mit einer Aufführung des „Fidelio". Die Aufführung machte auf die über 6000 Köpfe zählende Zuhörerschaft einen gewaltigen Eindruck. Paul Walther-Schäffer (Chemnitz) hatte die künstlerische Leitung, Kapellmeister Dr. H. Heß dirigierte das Orchester, Frieda Leider (Hamburger Stadttheater) sang die Titelpartie, Paul Papsdorf (Deutsches Opernhaus, Berlin) den Florestan, Otto Helgers den Rocco und Otto Goritz den Pizzaro.

Lübeck. Die Festspiele im Stadttheater bringen an Opernvorstellungen „Fidelio", „Zauberflöte", „Siegfried", „Schatzgräber" und „Meistersinger". Die szenische Leitung liegt in den Händen von Prof. v. Wymetal, Paul v. Bongardt und Karl Heidmann. Die musikalische Leitung haben Prof. Fr. Schreker, Prof. O. Lohse und Kapellmeister Manstaedt.

Breslau. Das Max-Reger-Fest findet vom 13. bis 17. September statt.

Konservatorien und Unterrichtswesen

In Liegnitz findet vom 5. bis 8. Oktober ein Fortbildungskursus für Schulgesang statt, dessen Arbeitsplan Atemtechnik, Tonbildung, Stimmphysiologie, Methodik, Lehrproben usw. enthält.

Um der Münchener Akademie der Tonkunst den Charakter einer wirklichen Hochschule zu geben, haben ihre Leiter Sigm. v. Hausegger und Wolfg. v. Waltershausen das Institut einer Neuorganisation unterzogen. Die Aufnahmebedingungen sollen verschärft und jeder Dilettantismus ferngehalten werden. Als neue Hauptfächer sind eingerichtet: die Abteilung für Kirchenmusik, das Seminar für Chordirektion und Kammermusik. Eine Umgestaltung erfährt der Kompositionsunterricht, dessen Lehrgang nun auf drei Jahre verteilt ist, sowie der Arbeitsplan für dramatischen Gesang, für welchen eine gründliche allgemein musikalische und musikwissenschaftliche, sowie operndramatische Ausbildung vorgesehen ist und gewisse pianistische Vorkenntnisse gefordert werden.

Das Institut für Kirchenmusik am Konservatorium zu Leipzig wird am 1. Oktober eröffnet. Es steht unter der Leitung von Prof. Karl Straube. Die Lehrfächer sind Orgelspiel (virtuos und kirchlich), Kontrapunkt und freie Komposition, Klavierspiel, Liturgische Übungen, Orgelbaukunde, Geschichte der Kirchenmusik, Praktische Übungen zur Einrichtung älterer Musikwerke, Stimmbildung und Akustik. Erteilt wird der Unterricht außer vom Direktor von den Herren Prof. S. Krehl, E. Paul, C. Heynsen, R. Schering, M. Seydel, Dr. C. A. Martienßen, G. Ramin u. a. Für die Aufnahme wird in der Regel das Reifezeugnis einer höheren Lehranstalt oder das Abgangszeugnis eines Lehrerseminars verlangt; ferner findet eine musikalische Prüfung statt. Die kürzeste Dauer der Ausbildung beträgt drei Jahre.

Wir werden auf diese Neugründung, die zu allerlei Erwägungen Anlaß gibt, in Bälde zu sprechen kommen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Der Berliner Lehrer-Gesangverein plant für das nächste Frühjahr eine Konzertreise nach Nordamerika. Auch die Berliner Sängervereinigung, die erst vor kurzem eine Reise nach Wien und Salzburg unternahm, bereitet eine Reise nach Amerika vor.

Berlin. Die Ortsgruppe Berlin des Bayreuther Bundes wird mit ersten Orchesterkräften in der Neuen Welt am 7. September ein Wagner-Beethoven-Bruckner-Konzert geben; im März findet ein Siegfried-Wagner-Konzert unter Leitung des Kompo-

nisten statt, im November ein Dante-Liszt-Abend, im April ein Bach-Mozart-Kammerorchester-abend, am 8. und 11. Februar je ein Konzert mit dem Domchor in der Garnisonkirche. Religiöse Kunstabende mit alter italienischer und deutscher Kirchenmusik und Vorträgen aus deutschen Dichtungen sowie Lichtbildern von Franz Stassen sind in der Gnadenkirche angesetzt.

Hamburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein (Kiel) hat vom Vorstand des Vereins der Musikfreunde und der Singakademie in Hamburg die Aufforderung erhalten, im nächsten Winter die vier großen Chorkonzerte der Singakademie (mit dem Orchester des Vereins Hamburger Musikfreunde) an Stelle von Dr. G. v. Keußler in Hamburg zu leiten, und wird dieser Aufforderung Folge leisten. Mit der ganzen Angelegenheit Dr. G. v. Keußlers und des Vorstandes des Vereins der Musikfreunde werden wir uns noch näher beschäftigen.

Persönliches

Paris. Am 8. August starb Artur Pougin, einer der bekanntesten französischen Musikschriftsteller, im Alter von 87 Jahren. Pougin, der zuerst praktischer Musiker war (Violinist und Dirigent), widmete sich später vollständig literarischen Arbeiten und hat eine große Zahl Bücher und Schriften und ungezählte Aufsätze in Fachzeitschriften geschrieben. Sein Hauptgebiet waren Monographien von Musikern, er arbeitete sich auch derart in das biographische Gebiet ein, daß ihm die Abfassung des Supplements zu Fétis' Biographie universelle übertragen wurde. Ohne ein eigentlich gelehrter Kopf zu sein, hat Pougin Arbeiten verfaßt, die auch von der deutschen Musikwissenschaft stark beachtet wurden, wie besonders sein Buch über Les vrais créateurs de l'opéra français: Perrin et Cambert (1881), sowie J. J. Rousseau Musicien (1901) u. a. Der deutschen Musik stand Pougin ziemlich fern, beteiligte sich aber, soviel wir wenigstens wissen, während des Krieges auch nicht an der infamen Begeiferung deutschen Geistes, durch die sich so mancher französische Musikschriftsteller sein Ansehen in Deutschland verunreinigt hat.

Roda (Sachsen-Altenburg). Im Genesungsheim starb im 68. Lebensjahre nach langem Leiden die herzoglich sächsische Kammersängerin Frau Pauline Metzler-Löwy, die in den Jahren 1875 bis 1887 als Altistin am Leipziger Stadttheater tätig und besonders in Mozart-Rollen sehr geschätzt war.

Schwerin. Arthur Meißner, der Generalmusikdirektor des Landestheaters, tritt im Alter von 65 Jahren und nach einer fast vierzigjährigen Ausübung seines Amtes als Dirigent des Schweriner Theaters am 1. Oktober in den Ruhestand.

Berlin. Anläßlich des 50. Geburtstags Oskar Frieds bereitet die Konzertdirektion H. Adler einen Oskar-Fried-Zyklus vor, welcher im Skala-Palast stattfinden wird.

München. Alexander Petschnikoff, Professor an der Akademie der Tonkunst, tritt am 1. September in den dauernden Ruhestand.

Leipzig. Für die Leipziger Oper wurde die Altistin Frau Kammersängerin E. Färber-Strasser vom Nationaltheater München verpflichtet.

Leipzig. Kapellmeister Hilmar Weber ist als Dirigent der volkstümlichen Konzerte des Philharmonischen Orchesters verpflichtet worden.

Berlin. Die neue Oper, an der Rich. Strauß zur Zeit arbeitet, wird „Intermezzo" heißen.

In Rom ist Luigi Mancinelli gestorben. Das moderne Italien verlor in ihm einen seiner bemerkenswerten Musiker. Bekannt war er einmal in Deutschland durch die in Hamburg seinerzeit aufgeführte Oper „Roland".

Dresden. Der neue Intendant der Sächsischen Staatstheater, der bisherige Leiter der vereinigten Züricher Stadttheater, Dr. Alfred Reucker, wird sein neues Amt bereits am 1. September antreten. Reucker, ein 1868 geborener Rheinländer, hat in der Bühnenwelt den Ruf eines kräftigen und gewandten Organisationstalentes. Seine Laufbahn als Schauspieler und Regisseur hat ihn sowohl mit dem gesprochenen Drama als auch mit der Oper in Berührung gebracht, so daß er beiden Betrieben ein Führer sein kann. Für die Oper haben ihm insbesondere die Jahre, die er als Oberregisseur unter Angelo Neumann in Prag arbeitete, eine wertvolle Tradition vermittelt. In Wien ausgebildet, war er später Schauspieler und Regisseur in Danzig, hierauf Oberregisseur in Prag unter Angelo Neumann, seit 1901 Direktor der Vereinigten Theater in Zürich. Dort inszenierte er in diesem Sommer auch die Internationalen Festspiele. 1913 verlieh ihm die philosophische Fakultät der Universität Zürich die Würde ihres Ehrendoktors.

Dr. Hugo Holle übernimmt ab 1. Oktober an Stelle des an die Württembergische Hochschule für Musik in Stuttgart berufenen Prof. Dr. W. Nagel die Schriftleitung der „Neuen Musikzeitung".

Hans Pfitzner vollendete seine „Eichendorff-Kantate" und arbeitet zur Zeit nur noch an der Instrumentation. Das Chorwerk, das seine Uraufführung in Berlin erleben soll, besteht aus einer Reihe der Eichendorffschen „Wandersprüche", die vom Komponisten ausgewählt, zusammengestellt und je nach ihrem Inhalt für Soli, Chor und Orchester komponiert worden sind. Eine Ausgabe des Werkes mit Begleitung von Klavieren anstatt des Orchesters ist in Arbeit, um auch an kleineren Orten, wo das Orchester fehlt, eine Aufführung zu ermöglichen.

Musik im Auslande

Haag. Anläßlich des 100jährigen Bestehens des Orchesters wird im Oktober eine Festaufführung veranstaltet. Als Hauptwerk soll das „Buddha-Oratorium" von B. van den Sigtenhorst aufgeführt werden.

Rio de Janeiro. Richard Wagners „Parsifal" wurde durch die italienische Operngesellschaft Mocchi mit großem Erfolge aufgeführt. Der Bundespräsident wohnte der Aufführung bei.

Paris. In der Großen Oper kam „Siegfried" von Rich. Wagner zur Aufführung. Die Aufführung stand auf künstlerischer Höhe. Der Beifall nach dem ersten Akt nahm einen fast demonstrativen Charakter an.

Wagner in Wales. Ein Halbjahrhundert nach ihrer Entstehung ist zum ersten Male die Musik Richard Wagners in Wales erklungen und bildete den Mittelpunkt des großen wallisischen Sängerfestes, das alljährlich die keltischen Chöre zum Wettbewerb vereinigt. Dieses nationale Fest, in dem sich die ganze Eigenart des Wallisertums entfaltet, wurde diesmal dadurch verschönt, daß der Gesang der Rheintöchter aus dem „Rheingold" für die Damenchöre (!) als Aufgabe gestellt worden war. Sechs Chöre brachten Wagners Musik zu Gehör und ernteten großen Beifall. Nur bedauerte man, daß der Text nicht auch in Wallisisch übersetzt worden war, weil erst dadurch Wagner ganz „dem Keltentum erobert" worden wäre.

Neuyork. Ernst Knoch, der erste Dirigent der Manchattan-Opera, ist zur Leitung des „Parsifal" und des „Lohengrin" an die Oper in Havanna berufen worden.

Rom. Das sinfonische Werk „Commentarii Danteschi" („Dantes Eintritt in die Unterwelt", „Tanz der Dämonen", „Francesca da Rimini", „Dante und Vergil") von Max Kindler kam hier mit großem Erfolg zur Aufführung.

Preisausschreiben

Köln-Bayenthal. Für ein Kammermusikwerk (4 bis 6 Stimmen) mit Kontrabaß (ohne Klavier) wurde von einem westdeutschen Musikfreund ein Preis gestiftet. Nähere Bedingungen durch den Musikverlag Tischer & Jagenberg, Köln-Bayenthal. Preisrichter sind die Kölner Professoren Abendroth, Bölsche, Eldering und Körner sowie Professor Josef Haas, Stuttgart. Endtermin: 1. Oktober 1921. Außer einem Geldbetrag ist die Drucklegung des prämiierten Werkes zugesichert.

Die Berkshire-Musikkolonie kündigt für 1922 ein Preisausschreiben an, welches Frau F. S. Coolidge inaugurierte, um die Schöpfung von Werken der Kammermusik anzuregen. Sie bietet einen Preis von eintausend Dollar (1000 Dollar) dem Komponisten des besten Streichquartetts nach dem Urteil einer Jury, die später namentlich veröffentlicht wird. Das Preisausschreiben ist offen von jetzt ab bis zum 15. April 1922. Alle Manuskripte müssen anonym gesandt werden und sind mit einem Pseudonym oder einer Chiffre zu kennzeichnen. Ein versiegelter Umschlag, der Name und Adresse des Komponisten enthält, muß beigefügt werden. Die Kompositionen sind zu senden an: Hugo Kortschak, Institut der Tonkunst, 120 Claremont Avenue, New York City.

Berlin. Der Österreichische Musik- und Sangesbund veranstaltet zwei große Preisausschreiben für Männerchorwerke mit oder ohne Instrumentalbegleitung und für Orchesterwerke großen Stiles im Gesamtbetrage von 65 000 Kronen. 7 Ehrenpreise bis zu 20 000 Kronen werden verteilt.

Verschiedenes

Wunder der Technik. Wie aus Kopenhagen gemeldet wird, hat die norwegische Zeitung „Tidens Tegn" mit der Berliner Firma C. Lorenz A.-G. einen Vertrag über Führung von Musik durch drahtloses Telephon von Berlin nach Christiania abgeschlossen. Auf dem Dach des norwegischen Verlagshauses wird eine drahtlose Empfangsstation eingerichtet, deren Leitungen zu der Expeditionsabteilung des Hauses gehören, wo ein Zuhörerraum für das Publikum eingerichtet wird.

Drei neue Kammermusikwerke, und zwar Sextett für 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Kontrabaß Opus 18 und Drittes Streichquartett in G-Dur (Amselrufe) für 2 Violinen, Viola und Violoncell Opus 20, beide von Herm. Suter, ferner ein Streichquartett (Nr. 2 in E-Moll) Opus 33 von V. Andreae, werden im Herbst d. J. im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, erscheinen.

Neuerungen auf dem Gebiet der Bühnentechnik. Die Wiener Staatsoper wird in nächster Zeit zwei neue Luftprospekte erhalten, die von ungewöhnlichen Ausmaßen sind und gleichzeitig eine Neuerung auf dem Gebiete der Bühnendekoration bedeuten. Der kleinere der beiden Prospekte, der bereits zu Beginn der neuen Spielzeit in Benutzung kommt, wird nicht weniger als 16 m hoch und 61 m lang sein und so eine Fläche von fast 1000 qm umfassen. Der riesige Prospekt soll nach den Plänen seines Urhebers, Prof. Dr. Hans Kautsky, unmittelbar in der Mitte der Bühne befestigt und im Bogen rechts und links seitwärts weit aus dem eigentlichen Bühnenraum heraus bis an die Bühnenmauern geführt werden. Dadurch werden viel stärkere Bühnenwirkungen erzielt, als mit den bisherigen Prospekten möglich war. Ferner kann, während sich die Szene auf der Vorderbühne abspielt (denn der neue Prospekt ist insbesondere für die gekürzten Bühnenbilder bestimmt), rückwärts schon an der Aufstellung der nächsten Dekoration gearbeitet werden. Der zweite Bühnenprospekt wird die Höhe des ersten noch um acht Meter übertreffen, kann aber infolge Materialschwierigkeiten erst zu Beginn des nächsten Jahres fertiggestellt werden.

Die mißglückte französische Kulturpropaganda in Wiesbaden. Die in Wiesbaden von französischer Seite zu propagandistischen Zwecken veranstalteten Musikvorträge sowie Vorlesungen über Gartenbaukunst, Architektur usw., die mit noch größeren Bemühungen als die Kunstausstellung in Biebrich ins Werk gesetzt wurden, haben zu einem außerordentlichen Mißerfolg geführt. Das berühmte Poulet-Quartett aus Paris, das an drei Abenden im kleinen Saal des Kurhauses spielte, mußte seine Darbietungen vor einer ganz kläglichen Besucherzahl, die sich lediglich aus Franzosen oder — man könnte sagen — zwangsweise anwesenden deutschen Rezensenten zusammensetzte, vortragen. Auch die anderen Vorträge waren sehr schlecht besucht. Der außerordentliche Kostenaufwand dieser französischen Propagandaveranstaltungen ist jedenfalls durch die gezeitigten Mißerfolge nicht im mindesten gerechtfertigt worden.

Paris. In der Revue veröffentlicht Julien Tiersot eine größere Anzahl bisher unbekannter Briefe von Berlioz, die zum größten Teil an seine Schwester Adele und seine Nichten, aber auch an einzelne Freunde, wie Liszt und Th. Ritter, gerichtet sind. Bei fast allen Schreiben handelt es sich um seine Arbeit an der großen Oper „Die Trojaner".

Ein unbekannter Brief Mozarts wird von Charles Bouvet im „Bulletin de la Société française de musicologie" veröffentlicht. Das vom 26. April 1785 aus Wien datierte Schreiben ist an den Pariser Musikverleger Sieber gerichtet. Mozart bietet ihm darin den Verlag von drei Konzerten für Piano und Orchester und von seinen sechs Haydn gewidmeten Quartetten an. Interessant sind die Preise, die der 27jährige Komponist fordert. Er verlangt für die drei Konzerte 30 Louisdors und für die sechs Quartette 50 Louisdors, eine Summe, die heute etwa einen Wert von 10 000 Fr. darstellt. 1000 Fr. für jedes dieser Meisterwerke erscheint uns zwar nicht viel, aber Sieber schien die Summe wohl zu hoch, obgleich ihm Mozart versichert, er mache ihm einen Freundschaftspreis, weil er die Sachen lieber bei ihm als bei dem Wiener Verleger Artaria herausbringen wolle. Das hier angetragene Geschäft zerschlug sich, doch bewahrte Sieber den Brief auf, der dann in die Hände seines Schwiegersohnes, des berühmten Violinisten Habeneck, überging, aus dessen Nachlaß er veröffentlicht wird. — Wir setzen in die Echtheit des Briefes immerhin einige Zweifel.

Das Manuskript der „F-Moll-Messe" von Anton Bruckner ist nach einer Wiener Meldung dort von der Behörde beschlagnahmt worden, um einen Verkauf ins Ausland zu verhindern!

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlicher Schriftleiter: i. V. M. Stockhausen / Für die Ausstattung: Wilhelm Scheffel / Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

SCHRIFTLEITUNGSVERMERK

Die Abonnenten, welche die Hefte vom Verlage direkt beziehen und vierteljährlich bezahlen, wollen den Abonnements-Betrag für das IV. Vierteljahr 1921, (Oktober—Dezember) in Höhe von M. 9.—, in welcher Summe die Postüberweisungsgebühren einbegriffen sind, auf unser Postscheckkonto Steingräber-Verlag, Leipzig, 51534 bis spätestens 25. September einzahlen. Von den Beziehern, deren Abonnements-Betrag bis 1. Oktober hier nicht eingegangen ist, werden M. 10.25 (Abonnement und Nachnahme-Spesen) in den ersten Tagen des Oktobers durch Nachnahme-Karte eingezogen. Wir bitten, für die Einlösung Vorsorge tragen zu wollen, damit unnötige Kosten vermieden werden. Bei dieser Gelegenheit verweisen wir nochmals auf unsere Bezugs-Bedingungen.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT FÜR KONZERT, THEATER, LEHRFACH UND VERLAG

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Herausgeber: Steingräber-Verlag

88. Jahrgang Nr. 18 | *Leipzig, Freitag, den 16. September* | 2. Septemberheft 1921

Musikalische Gedenktage

17. 1907 Ignatz Brüll † in Wien, der Komponist des „Goldenen Kreuz" / **18.** 1903 Theodor Kirchner † in Hamburg, der überaus feinsinnige Klavier-Miniaturist / **21.** 1845 August Wilhelmy * in Usingen, der berühmte Geiger — 1850 Hans Sitt * in Prag — 1908 Pablo de Sarasate † in Biarritz / **22.** 1755 Chr. Kalkbrenner * in Minden, der Vater des berühmten K.; Komponist und Theoretiker — 1906 Julius Stockhausen † in Frankfurt a. M. (s. H. Nr. 14) — 1914 Alexander Winterberger † in Leipzig, fruchtbarer, doch wohl ziemlich vergessener Komponist. **24.** 1813 A. E. M. Grétry † in Montmorency, epochemachend in der Geschichte der französischen komischen Oper („Richard Löwenherz") — 1835 Vincenzo Bellini † in Paris, seine „Norma" neuerdings wieder öfter aufgeführt — 1859 Julius Klengel * in Leipzig, der berühmte „Cellistenmacher" / **25.** 1683 Jean Philip Rameau * in Dijon (s. H. Nr. 17) — 1860 Karl Zöllner † in Leipzig, der Organisator des Männerchorwesens — 1830 Karl Klindworth * in Hannover (s. H. Nr. 14) / **28.** 1681 Johann Mattheson * in Hamburg. Nächst Brahms Hamburgs berühmtester Musiker / **29.** 1915 Rud. Stephan † a. d. westl. Kriegsschauplatz, bedeutendes Talent / **30.** 1840 Johann Severin Svendsen * in Christiania. Einer der bekanntesten skandinavischen Komponisten.

Konzert- und Opern-Verhältnisse in Buenos-Aires

Von Johannes Franke / Buenos-Aires

Über Buenos Aires als Musikstadt herrschen in Deutschland sehr überschwengliche und direkt falsche Ansichten. Seit Weingartner und Richard Strauß hier waren, glaubt man in Deutschland, daß Buenos Aires ein europäischen Verhältnissen vergleichbares erstklassiges Musikzentrum sei. Die musikalische Kultur der argentinischen Hauptstadt steht jedoch erst im Anfang der Entwicklung. Nichts charakterisiert auch dieses Anfangsstadium klarer als die Tatsache, daß Buenos Aires weder eine staatliche Musikhochschule, noch eine ständige staatliche Oper, geschweige ein ständiges Theater sowie aber auch kein städtisches oder staatliches Orchester, noch einen eigentlichen Konzertsaal besitzt! Buenos Aires ist eine Musikstadt ohne regelmäßige Sinfoniekonzerte, ohne geordnete Musikpflege überhaupt.

So ist auch heute der Kreis des musikalisch interessierten Publikums, der für Konzerte in Frage kommt, noch äußerst klein. Buenos Aires ist weit entfernt von der musikalischen Durchschnittskultur jeder beliebigen deutschen Mittelstadt. Nur die reichsten, vornehmsten Gesellschaftsklassen und ein kleiner Teil des Mittelstandes, wenn man diesen Ausdruck überhaupt anwenden darf, sind regelmäßige Besucher der Konzerte. Bei allen wichtigen künstlerischen Ereignissen trifft man überall das gleiche Publikum.

Das schöne, in seinen äußeren Dimensionen und der Pracht der Ausstattung den großen Opernbühnen Europas ebenbürtige Colontheater wird jedes Jahr von Mai bis Ende Juli von einer anderen italienischen, teilweise auch französischen Gesellschaft bezogen, die der italienische Impresario, Herr Bonetti, aus Europa mitbringt. In erster Linie heißt es die von der Stadt geforderte Pachtsumme abzuzahlen, in zweiter Linie für sich selbst zu verdienen, erst in dritter Linie kommt die Kunst. Herr Bonetti, einer der wenigen Impresarios mit ernsten künstlerischen Zielen, versucht innerhalb dieses Systems in diesem Jahr mit viel Glück das Mögliche zu erreichen.

Das zweite Operntheater, das Coliseo, ein Privatunternehmen, öffnet seine Pforten von August bis Ende September und steht noch in viel schärferem Maße unter der rücksichtslosen Diktatur seines Impresarios (Walter Mocchi), wodurch das wirtschaftliche Interesse natürlich ganz und gar in den Vordergrund gedrängt wird. Das gesamte Theaterwesen krankt außerdem aber noch an zwei Krebsschäden schlimmster Art, die ein ersprießliches solides Arbeiten nie auf-

kommen lassen. Erstens die Überhastung des Spielplanes: aller drei bis vier Tage, oft auch jeden zweiten Tag, muß ein neues Werk herausgebracht werden, das, da ja das Ensemble sich erst kennen lernen und einspielen muß, natürlich nur oberflächlich vorbereitet werden kann. Zweitens das Starsystem. Das Theater ist nur um der Sänger, aber nicht um des musikalischen Kunstwerkes willen da, wie nachher noch näher ausgeführt werden wird.

Das Publikum der vornehmen argentinischen Gesellschaft, das die Abonnements bezahlt, zeigte bisher im allgemeinen nur Verständnis für italienische und französische Musik (Verdi, Puccini, Donizetti, Massenet u. a.). Trotzdem spielt Wagner, der seit Jahren mit „Walküre", „Tristan" und „Lohengrin" zum eisernen Bestand des Spielplanes gehört, eine große Rolle. Wagner wird aber immer italienisch gesungen, ohne jedes Gefühl für die riesige Monumentalität und die gewaltige Geste seines Stiles. Man macht aus Wagners Musikdramen Opern und kommt damit dem Geschmack des Publikums entgegen, das in erster Linie den Sänger genießen will und keinen Sinn für die tiefere Idee des Bühnengeschehens hat. Daher war die Aufführung der „Götterdämmerung" unter dem als Dirigenten sicherlich nicht unbegabten Hektor Panizza, einem Argentiner italienischer Schule, ein völliger Fehlschlag. Bemerkenswert ist fernerhin, daß dieses Jahr viel mehr deutsche Werke in den Spielplan aufgenommen worden sind als bisher: von Wagner noch der „Tristan", dann „Fidelio" und „Hoffmanns Erzählungen", beides hier völlig unbekannte Werke! Allmählich erkennt auch die hiesige Presse die Unmöglichkeit, Wagner stilgerecht mit italienischen Sängern aufzuführen. Immer lauter erschallt der Ruf nach einem deutschen Ensemble, sicherlich ein verheißungsvolles Zeichen für die Zukunft der deutschen Musik in Argentinien!

Außerordentlich hoch dagegen ist dieses Jahr das Niveau der italienischen und französischen Oper durch die illustren Namen einer Maria Barrientos, deren Stimmittel freilich heute zu Ende gehen, des Tenores G. Martinelli, des Bariton C. Galeffi, des Bassisten A. Didur, der Sopranistinnen Claudia Muzio und (der Französin) Ninon Vallin. Der grundlegende Unterschied von jeder europäischen deutschen Bühne ist der, daß nur Wert auf ein paar große Stars gelegt wird und ihnen gegenüber alles andere, Chor, Ausstattung und auch Orchester von nebensächlicher Bedeutung ist. Man kennt hier den Begriff des allgemeinen Durchschnittsniveaus einer Aufführung nicht. In bezug auf Stil der Bühnenausstattung leben wir hier im Zeitalter von vor dreißig Jahren.

Das Wesentlichste aber im gesamten augenblicklichen Zustand des Musiklebens der Stadt ist die Nachwirkung zweier großer deutscher Persönlichkeiten, die im vorigen Jahre allergrößte Eindrücke hinterließen: Felix Weingartner und Richard Strauß. Sie haben die kulturell führenden Schichten der argentinischen Gesellschaft auf die Notwendigkeit eines ständigen Orchesters aufmerksam gemacht. Weingartner war der erste, der hier Sinfoniekonzerte mit geradezu ungeheurer Wirkung veranstaltete, Richard Strauß ist dann nach ihm mit dem Orchester des Colontheaters als Dirigent und Komponist gefeiert worden, wie noch nie ein Künstler in Buenos Aires gefeiert worden ist. Leider sind die temperamentvollen Ansätze zur Bildung eines städtischen Orchesters an allerhand Quertreibereien der Italiener, die sich daran stießen, daß man Weingartner als Operndirektor verpflichten wollte, sowie an dem Widerstand der Orchestermusiker selbst gescheitert.

So steht Buenos Aires noch immer ohne Sinfonieorchester da. Das Orchester, das während der „Temporada" in den Opern spielt, wird aus hier ansässigen Musikern zusammengestellt und nur durch einige erste Pulte, die der Impresario aus Italien (von der Skala oder dem Constanzitheater in Rom) mitbringt, ergänzt. Jedes Jahr dirigiert ein anderer Dirigent, jedes Jahr spielen andere Leute, und ein ernsthaftes konzentriertes Musizieren im deutschen Sinne ist infolgedessen von vornherein ausgeschlossen.

Das übrige Konzertleben muß also auf Solisten- und Kammermusikveranstaltungen beschränkt bleiben. Auch hier ist augenblicklich alles Deutsche Trumpf: Beethoven, dessen 150. Geburtstag man erst jetzt feiern kann, weil im Dezember infolge der Hitze jedes künstlerische Leben ruht, dann das deutsche Lied (Schubert, Schumann, Brahms, Richard Strauß), ferner Kammermusikwerke von Brahms, dessen H-Moll-Quintett op. 115 wir kürzlich in einer sehr guten Aufführung in der Wagneriana zu hören bekamen, und ein wenig Bach und Reger. Der Zentralpunkt des Konzertlebens ist in erster Linie die „Wagneriana", eine musikalische Gesellschaft, die allwöchentlich regelmäßige Konzerte veranstaltet und ihren Namen aus reiner Begeisterung für den großen deutschen Meister trägt. Von den anderen Vereinigungen dieser Art sei hier zunächst nur die deutsche „Singakademie" hervorgehoben, die sich als einzige die Aufführung größerer Chorwerke zur Aufgabe macht und, seit Dr. Prager, früher Dirigent an der Hamburger Volksoper, ihre Leitung übernommen hat, einen großen künstlerischen Aufschwung nimmt. Sie hat freilich noch immer einen sehr schweren materiellen Existenzkampf zu führen. Zur Zeit bereitet sie die „Jahreszeiten" von Haydn, Brahms' „Naenie" und Bruchs „Schön Ellen" vor. Außerdem wird ein großes deutsches Musikfest für September geplant, bei dem Beethovens „Neunte" im Mittelpunkt stehen soll.

Es trifft sich sehr unglücklich, daß die Vorliebe für alles Deutsche gerade in eine Zeit schwerster wirtschaftlicher Krisis fällt. Die scharfe Depression, die über Argentiniens Handel liegt, wirkt vor allen Dingen auf den Besuch der Solistenkonzerte geradezu katastrophal. Trotzdem kann mit besonderem Stolz festgestellt werden, daß der größte, nachhaltigste und unbestrittenste Erfolg einem Deutschen zugefallen ist: Wilhelm Backhaus. So einstimmig wie er ist in der gesamten argentinischen Presse eigentlich nur Richard Strauß gefeiert worden. In zweiter Linie muß Hedwig

Francillo-Kaufmann, die ausgezeichnete frühere Primadonna der Komischen Oper in Berlin genannt werden. Ihr Konzert in der Wagneriana (Lieder und Arienabend), an dem sie das hiesige Pubiikum mit Mozart, dem hier so schmählich Ignorierten, bekannt machte, war ein glänzender voller Erfolg. Auch die schlecht besuchten Konzerte Karl Jörns fanden gleichen begeisterten Widerhall in der argentinischen Presse, obwohl die stimmlichen Mittel des einst so geschätzten Tenors im Schwinden begriffen sind. Franz von Vecsey, der als Neuheiten für Buenos Aires eine interessante Violinsonate des Italieners Pizzetti, des Komponisten der „Phaedra", und ein neues, formal sehr gutes Werk von Dohnanyi vorführte, hatte stark unter ungünstigen äußeren Umständen zu leiden: schlechte Organisation seiner Konzerte, mangelhafte Propaganda. Seine Konzerte — künstlerisch jedenfalls Glanzpunkte des hiesigen Musiklebens — waren ein warnendes Beispiel dafür, daß in der gegenwärtigen Zeit nicht einmal die ersten Künstler ohne gut vorbereitete Reklame den entsprechenden Widerhall finden.

Wenn also solche Namen nicht mehr genügen, um die Konzertsäle zu füllen, dann muß allen andern deutschen Künstlern, die jetzt mehr und mehr daran denken, auf eigene Faust herüberzukommen, aufs allerdringendste abgeraten werden. In Buenos Aires hängt auch das künstlerische Leben viel mehr von dem Auf und Ab der wirtschaftlichen Konjunktur und von Modeströmungen ab als in Europa. Der kleine Kreis der oberen Zehntausend, der allein für ernsthafte künstlerische Absichten Interesse hat, reicht bei weitem nicht aus, um ein so umfassendes Leben wie es die europäischen Musikzentren besitzen, zu ermöglichen. Auch Felix Weingartner kommt dieses Jahr nicht nach Argentinien, weil ihm der Impresario des Coliseo nicht diejenigen künstlerischen Garantien bieten konnte, die erforderlich sind, um eine Reihe erstklassiger Sinfoniekonzerte zu veranstalten. Damit ist ein starker Rückschlag in dem verheißungsvollen Aufschwung des Konzertlebens eingetreten, der bisher die Hoffnungen erweckte, daß die Sinfonie künftig endlich ein fester Bestandteil der künstlerischen Arbeit jedes der beiden Theater würde. Ein Name allerdings wird schon jetzt mit allerhöchsten Erwartungen und größter Ehrerbietung überall genannt, der Arthur Nikischs, der im September mit dem Orchester des Colontheaters zwölf Sinfoniekonzerte geben wird.

Das Niveau der übrigen Veranstaltungen stand tiefer. Hervorzuheben wäre noch ein interessanter Abend alter Meister in der „Wagneriana", an dem der italienische Bariton Donarelli Madrigale von Caccini, sowie Bruchstücke aus den Anfängen der Oper in Italien (Monteverdi, ferner Arien Cimarosas, Paesiellos und Glucks) mit viel Geschmack und Stilgefühl, aber ohne besondere stimmliche Qualitäten vortrug, ferner die Klavierabende der jungen, sehr begabten spanischen Pianistin Paquita Madriguera, einer Schülerin von Granado, die sehr viel wertvolle spanische Musik (vor allem Albénis) zum Vortrag brachte, dann ein Konzert des vielversprechenden italienischen Geigers Aldo Priani, der bei Bachs Ciaconna bemerkenswerte Fähigkeiten aufwies. Wichtig ist es außerdem noch, die trefflichen Beethoven-Kammermusikabende des Diapason-Quartettes zu erwähnen, dessen deutscher Primageiger, Edmund Weingand, ein Schüler Joachims ist, ebenso einen Klavierabend des Deutschargentiners E. Drangosch.

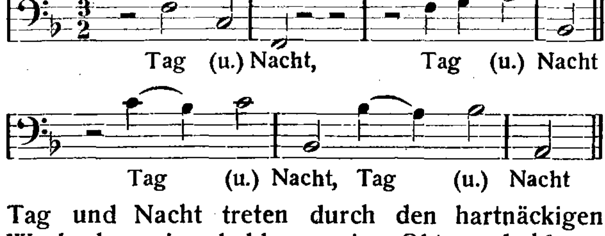
Die deutsche Operette, die hier vom 21. April bis 12. Juni gastierte, hatte mit Werken von Kallmann, Lehar, Leo Fall, Götze, Jessel großen Erfolg. Die „Fledermaus"-Aufführung entsprach nicht allen Erwartungen, verdienstlich aber war die Aufführung von Künneckes „Wenn Liebe erwacht", dessen Musik zwar ziemlich vielfach nur die erfahrene Hand des Eklektikers verrät, die aber doch in der Instrumentierung und geschmackvollen Satzkunst ernstlich einer Veredelung der Operette zustrebt.

Der Maler Bach

Von Dr. Leopold Hirschberg

(Schluß.)

Endlich darf der Intervallensprung als wesentliches Hilfsmittel der Tonmalerei nicht vergessen werden. Am klarsten sehen wir seine koloristische Wirkung in Kant. 76 erscheinen;



Tag und Nacht treten durch den hartnäckigen Wechsel zweier, bald um eine Oktave, bald um eine None voneinander getrennter Töne in die Empfindung jenes wundersamen Helldunkels, das uns Rembrandt in seinen Wunderwerken erschauen läßt.

Bei Bachs Instrumentalgemälden ist keineswegs die verschiedene Klangwirkung der einzelnen Orchester-Instrumente das Entscheidende. Wenn man die mehr als bescheidene Zusammenstellung seines Instrumentalchors betrachtet und mit dem Tohuwabohu der „Neusten" vergleicht, dann ist man wirklich genötigt, wie Mephistopheles von ihrem „grenzenlosen Erdreusten" zu sprechen: mit dem Aufgebot aller möglichen und unmöglichen Mittel suchen sie etwas zu erreichen, was zu den ästhetischen Unmöglichkeiten gehört. Wie bei den Vokalgemälden handelt es sich auch

hier im wesentlichen um Klangfiguren, die zu einer Empfindung der Malerei durch Ohr und Auge führen sollen. Gewisse Tonfolgen, wie in Kant. 63

(sein) Bogen (ist) ge-
Org.
spannt, (das) Schwert (ist schon) gewetzt

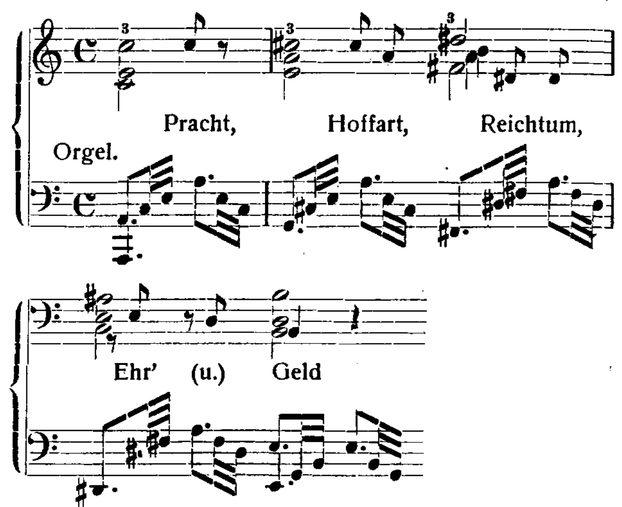
oder in Kant. 14

(Es hätt' uns ihre Wut, wie eine wilde) Flut (u.
Org.
als beschäumte) Wasser überschwemmet

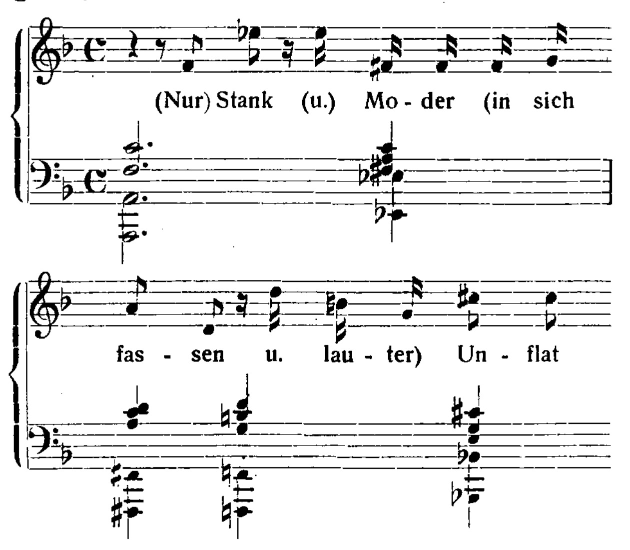
oder in Kant. 92

Viol. I
(Seht! Seht! wie) bricht, (wie) reißt, (wie)
fällt!
Cont.
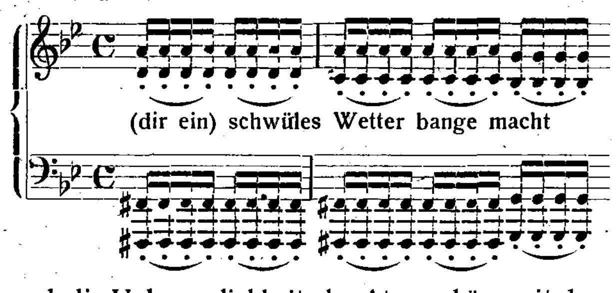
werden wir direkt als Koloratur des Orchesters bezeichnen können, als einen Ersatz der Sing- durch Instrumentalstimmen, als einen 100 Jahre alten Beweis der von Richard Wagner in „Oper und Drama" ausgesprochnen Wahrheit: „Das Orchester ist die Kundgebung des Unaussprechlichen." Bei dem Tonbild Hoffart (Kant. 20)



mit seinen unsäglich originellen gespreizten Cello-Schleifungen drängt sich förmlich unwiderstehlich der Gedanke an den mit kreuzweis gebundnen Kniegürteln und gelben Strümpfen stolzierenden Malvolio auf; und der Mut des Tondichters, Begriffe wie Stank, Moder und Unflat mit der Kraft eines Martin Luther musikalisch wiederzugeben, wie in Kant. 2
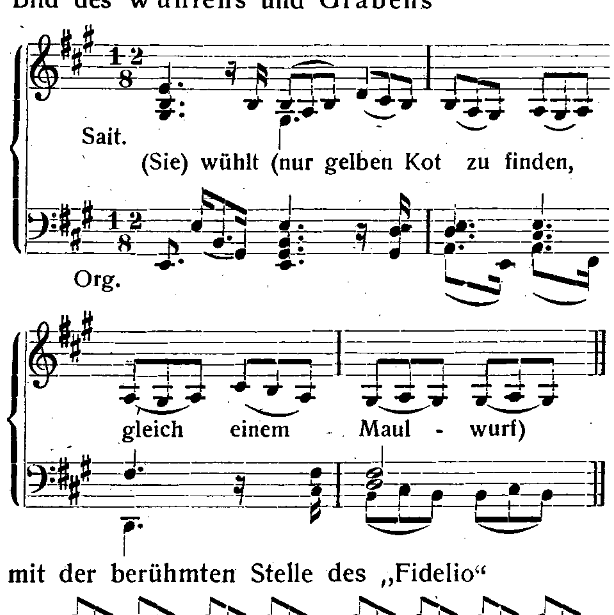


wird durch die Muse der Tonkunst, die ihm selbst diese schweren, undurchdringlichen Harmonien zugeflüstert zu haben scheint, reichlich belohnt. Wie ein ängstigender Alp legt sich's auf die Brust, wenn man in Kant. 93 das Abbild der Schwüle mit dem Auge sieht
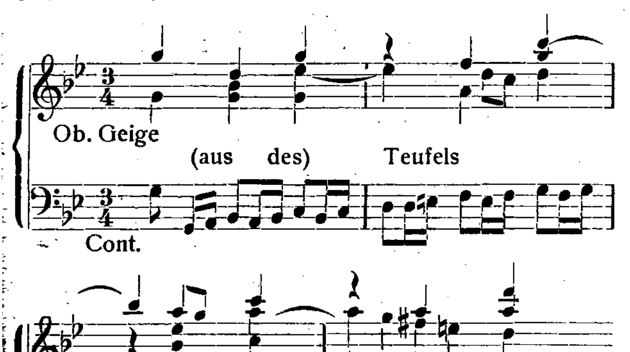


und die Unbeweglichkeit der Atmosphäre mit dem Ohre hört. „Keine Luft von keiner Seite“ spricht da Goethes Geisterstimme bestätigend zu Bachs Klängen.

Seltsame Vorahnungen späterer Meister-Malereien treten uns bei Bach entgegen. Man vergleiche das Bild des Wühlens und Grabens
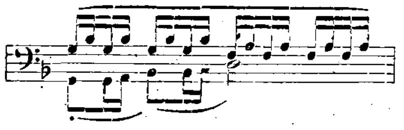


mit der berühmten Stelle des „Fidelio“
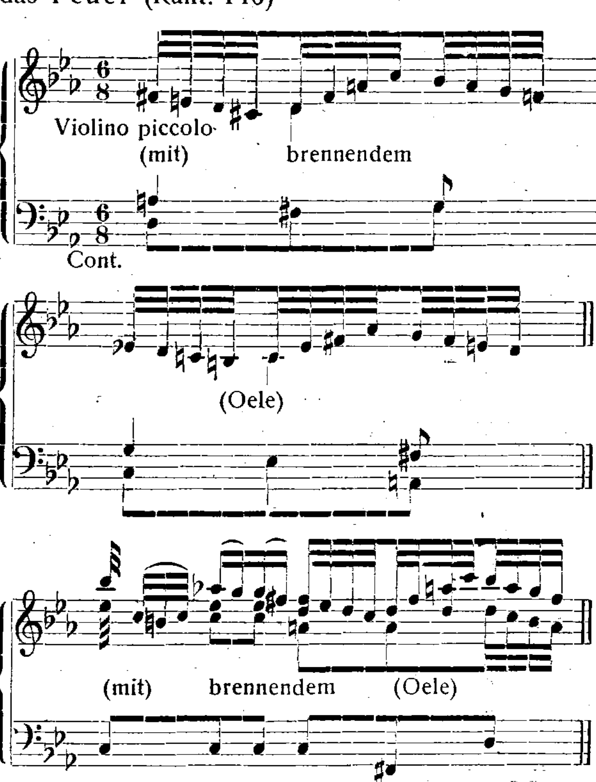
oder das des Teufels



mit Karl Loewes Satan-Schilderung im „Großen Christoph“

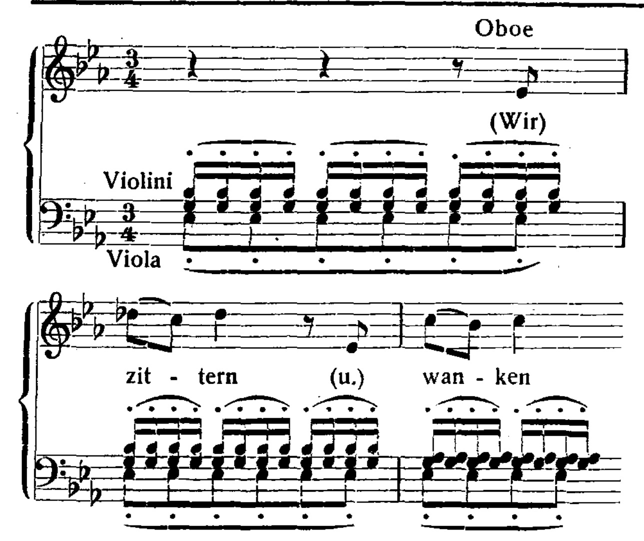


die gedankliche Übereinstimmung der beiden Meister mit dem Ahnherrn ihrer Kunst wird sofort erkennbar, ohne daß man dabei im geringsten daran zu denken braucht, Beethoven und Loewe hätten die 94. und 78. Kantate Bachs überhaupt gekannt. Das Merkwürdigste in dieser Hinsicht zeigt wohl das Feuer (Kant. 140)

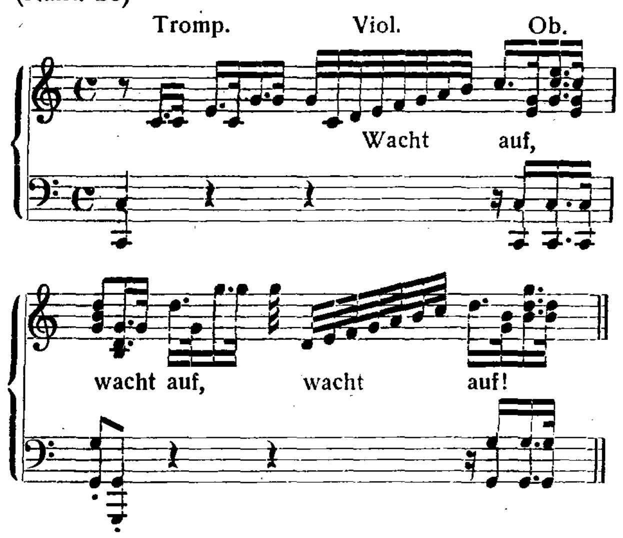


bei dessen Anblick die Erinnerung an Wagners „Feuerzauber“ schier augenblicklich lebendig wird.

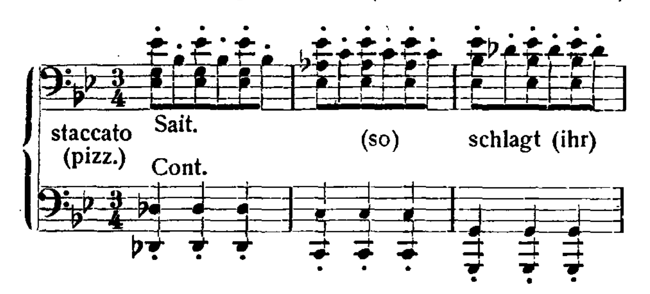
Bach aber würde nicht Bach sein, wenn er nicht auch aus der Instrumentation den größtmöglichsten Vorteil zöge. Hat er sich doch inmitten der Matthäus-Passion nicht gescheut, im berühmten Höllenchor („sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“) das Orchester einen förmlichen Teufels-Tanz ausführen zu lassen, wie weiland der Doctor Martinus Luther auf der Wartburg dem bösen Feind das Tintenfaß an den Kopf warf. Mit höchstem Feinsinn hat er die wenigen ihm zur Verfügung stehenden Instrumentalstimmen gegeneinander abgewogen, und er wußte wohl, daß eine empfindende Seele bei den in das Summen der Saiten plötzlich hineintönenden Oboen-Klängen (Kant. 105)
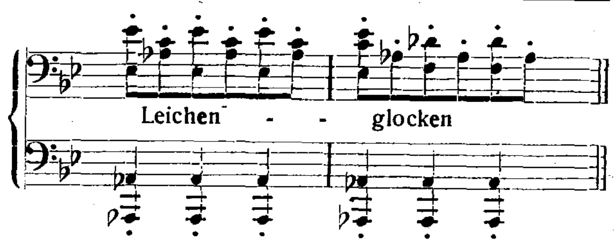


nicht allein die menschliche Klage heraushören, sondern den Trost verheißenden Mittler selbst, von Glorienschein umstrahlt, erblicken würde. Er wußte sehr wohl den Eindruck des Trompetensignals zu ermessen, wenn der Hirt bei seiner Herde wacht (Kant. 85) oder der Wächter die Stunde abruft (Kant. 20)
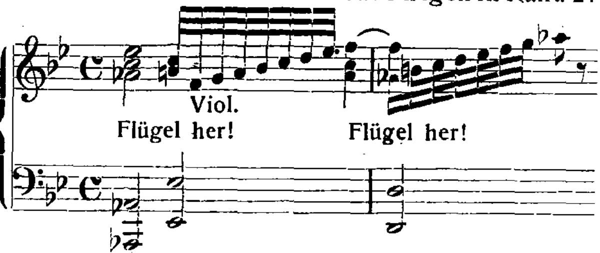


Bach bedarf keines wirklichen Glockenspiels, um den Eindruck des Läutens mit zwingender Notwendigkeit in dem Hörer zu erzeugen, sondern vollendet dies durch eine Gruppierung der Stimmen, die durch ihre Mannigfaltigkeit (wie z. B. in Kant. 73)

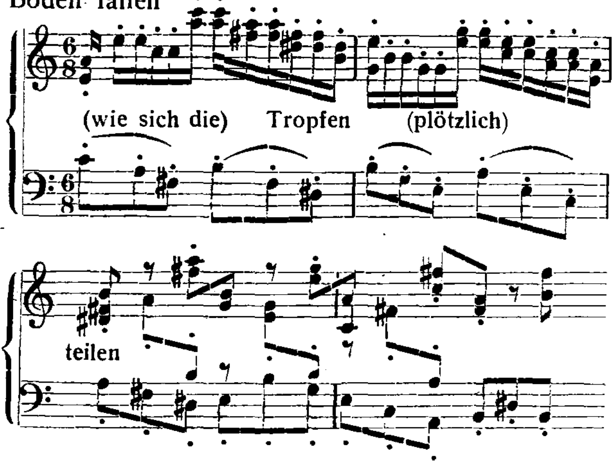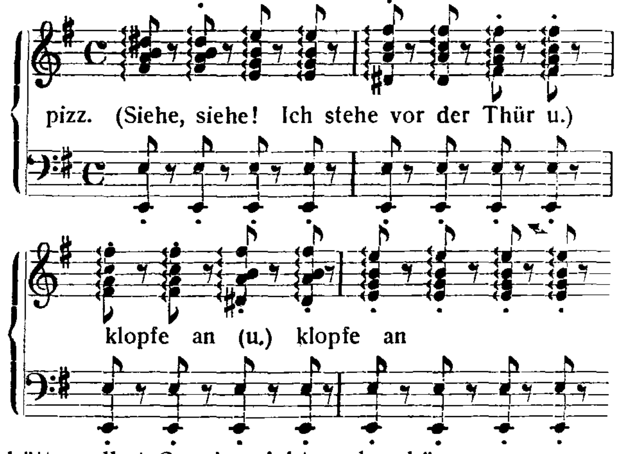




zu stets sich erneuernder Bewunderung hinreißt; er bedarf keiner Windmaschine für das Fliegen in Kant. 27



er läßt das Schiff auf den Wellen lieblich schaukeln (Kant. 56), die Wogen sanft rauschen und murmeln (Kant. 26,5), die Tropfen wie Punkte zu Boden fallen



Ein rührenderes Bild als das aus dem Pizzikato der Saiten hervortönende Klopfen des demütig an der Menschen Türen harrenden Heilands (Kant. 61)



hätte selbst Sanzio nicht malen können.

Um noch einmal mit ein paar Worten auf die unermeßliche Bedeutung der Bachschen Koloratur zurückzukommen, so muß zugestanden werden, daß ihre Größe von keinem andern Meister auch nur annähernd wieder erreicht ward. Selbst bei dem gewaltigen Zeitgenossen und Nebenbuhler Bachs, Georg Friedrich Händel, erscheint sie häufig genug als Füllsel und Mörtelwerk neben wie für alle Ewigkeit gehauenen Granitfelsen. Auch Mozarts Koloratur ist vielfach von durchaus untergeordnetem Wert; in den so herrlich beginnenden Arien der Donna Anna und des Don Ottavio wirkt sie sogar störend und bravourmäßig; ganz zu schweigen von den beiden Arien der Königin der Nacht, von denen wir wissen, daß Mozart sie der Aloysia Weber, wenn man so sagen darf, auf den Kehlkopf schrieb. Wo Beethoven mit Bewußtsein Koloraturen schreibt, ragen sie an die des Altmeisters heran, so im Benedictus der Hohen Messe, im Solo des Freudechors der Neunten, in Leonorens großer Arie; im ganzen sind sie so spärlich gestreut, daß dieses Kapitel Beethovenscher Kunst schnell geendet wäre.

Um so länger fiele es bei Bach aus; und der ganze „Maler Bach" würde zu einem Buch von beträchtlichem Umfang anwachsen. Wie gern schriebe ich dieses Buch, worin all seine zahllosen Gesangswerke in deutscher und lateinischer Sprache verzeichnet würden. Des Lobens und Bewunderns wäre da kein Ende. Als Motto aber schriebe ich ein paar Worte des Chors aus Goethes Helena-Tragödie auf das Titelblatt:

Wir an dieser Felsenwände weithinleuchtend glattem Spiegel
Schmiegen wir, in sanften Wellen uns bewegend, schmeichelnd an;
Horchen, lauschen jedem Laute, Vogelsingen, Röhrigflöten;
Sei es Pans furchtbarer Stimme, Antwort ist sogleich bereit;
Säuselt's, säuseln wir erwidernd, donnert's, rollen unsre Donner
In erschütterndem Verdoppeln, dreifach, zehnfach hinten nach.

A-cappella-Chorwerke von S. J. Tanejew (1856–1915)

Von Gerhard Streike / Neiße

Unter die erfreulichsten Tatsachen unseres heutigen Musiklebens gehört die unaufhaltsam wachsende a capella-Bewegung. Sie schafft neben dem Musikwirrwarr, dem auch die homines bonae voluntatis zuweilen ratlos gegenüberstehen, eine gesunde und befreiende Zone, in der sich unverfälschtes Empfinden dauernd wohlfühlen kann. Mit Stolz darf von uns Deutschen betont werden, daß die Neublüte reinen Chorsingens gerade bei uns ganz wundervoll gedieh, auf dem Gebiet der Tonschöpfung reiche Ernte brachte und noch reichere zu bringen verspricht.

Gedenkt man des ausgezeichneten Rufes gewisser russischer Chöre, so vermutet man eine entsprechend hochentwickelte Literatur dahinter; indessen erweist sich diese Mutmaßung als irrig, wenn man die Drucke durchsieht. Sie lassen nahezu völlig (selbst in der Kirchenmusik) einen bodenständigen Stil vermissen und gehen selten über durchschnittliche Leistungen hinaus. Es ist ja geschichtliche Tatsache, daß das musikbegabte russische Volk in seinen musikalischen Erzeugnissen durch ganze Generationen hindurch nur eine Echowirkung ausländischer Vorbilder zuwege brachte. Glinka, der „Vater der nationalrussischen Musik", ist als Tonsetzer mehr europäisch als russisch. Charaktervoller in der Bewahrung und Pflege der völkischen Sondernote sind später Dargomijsky und die Reihe der sogenannten Novatoren, von denen der eigenartigste, Moussorgski, durch seinen Nachahmer Debussy einen geradezu internationalen Einfluß errungen hat. Moussorgski war der unerbittliche Verneiner überlieferter Formen und Techniken, die anderen wählten das gangbarere und oft erprobte Mittel der Anknüpfung an die vielfach verschüttete Überlieferung des altrussischen Volksliedes, blieben daneben aber als Musikanten gute Europäer. Von der Gesangsmusik reizte die neueren Russen mit einer bedauerlichen Ausschließlichkeit nur das Klavierlied und die Oper. S. J. Tanejew ist einer der wenigen, die beharrlich und mit bewundernswertem Erfolg auch reine Chormusik schrieben. Seiner ganzen Art nach könnte man ihn mit viel Recht der deutschen Schule zuzählen. Unserer Kontrapunktierkunst entrichtet er nicht nur in vielen seiner Werke seinen Zoll, sondern er huldigt ihr auch durch Übersetzung deutscher Lehrbücher. Ohne Übertreibung kann man behaupten, daß ihm in der a capella-Komposition durch etliche Werke ein Platz in nächster Nähe von Brahms gebührt. Darum wird den Freunden dieser Kunst ein Hinweis auf einige seiner Arbeiten in diesem Stil nicht unwillkommen sein.

Wertvolle kleinere Stücke in feiner, schlichter Setzart sind 3 Terzette für Sopran, Alt und Tenor, die, wenn ich das nur russische Titelblatt richtig deute, im Russischen Verlag-Berlin erschienen sind. Nr. 1 ist auf ein Sonett Michel Angelos geschrieben. Die andern beiden heißen

„Rom bei Nacht" und „Stille Nächte", schon in der Wahl der Überschrift stimmungsvolle Bilder erwarten lassend. — Von den 2 Quartetten op. 24 (2 Soprane, Alt und Tenor; bei Jurgenson, Moskau-Leipzig) verdient vornehmlich das zweite „Das Kloster auf dem Kasbek" ernstere Beachtung. Ganz ausgereift, herber und strenger als bisher, erscheint Tanejew in seinem umfangreichen op. 27: 12 Chöre a cappella für gemischte Stimmen; Russischer Musikverlag G. m. b. H. Berlin-Moskau, Breitkopf und Härtel-Leipzig. Diese wundervoll ausgestatteten Drucke sind der Chorvereinigung der Moskauer Pretschistenski Arbeiterkurse gewidmet. Wenn die Moskauer Arbeitersänger derart anspruchsvolle Werke in ihrem Singevorrat haben, dann sollten unsere jungen gemischten Arbeiterchöre sie sich mal nach Deutschland kommen lassen und sich an ihrem Beispiel entzünden. Gewiß würde ihnen ein nicht minder schwärmerischer Empfang zuteil wie seinerzeit dem Ukrainischen Volkschor.

Sämtlichen 12 Chören liegen musikalisch-lyrische, teilt romantisch angewehte Gedichte von Polonsky zugrunde; die Übersetzung ins Deutsche hat Berthold Feiwel besorgt; sie scheint ausreichend zu sein; einige Stellen, die eine Inkongruenz zwischen den thematischen Absichten und der Textunterlegung aufweisen, lassen sich auch ohne Kenntnis des Russischen glätten. Die Musik von Tanejew ist ausgezeichnet durch Größe der Auffassung, bezwingende Kunst der Stimmung und durch vorzügliche Arbeit, deren Ergebnis ein vollendeter, ebenso durch polyphone Veranlaguug wie durch veredelnde Beeinflussung klassischer Vokalherrlichkeit bemerkenswert gestützter Satz ist.

Das erste Heft enthält 4 vierstimmige Gesänge, von denen der zweite „Abend" am gelungensten ist. Über ein paar farbengebenden Stützharmonien wird der Text in der Hauptsache psalmodisch rezitiert. Neben dieser stilistischen Eigentümlichkeit wird — wie auch in der melancholischen Idylle „Auf einem Grabe" (Nr. 1) — nicht ohne Geschick ein der dichterischen Gestaltung auf den Leib passendes musikalisches Formgewand altmodischer Herkunft benützt, aber durchaus stark persönlich zurechtgemacht. Das dritte Stück ist in der Textvorlage „Es starrt auf dem Felsen" ein wenig heinisch-fade; dem Tonsetzer ist es mindestens geglückt, mit seiner gewandten, strophisch variierten Behandlung über die Mattheit der literarischen Vorlage glänzend hinwegzutäuschen. Ebenso wie hier bewundert man im letzten Gesang der Reihe: „Sieh, o sieh, wie sich's verhüllt" die routinierte Mache.

Das zweite Heft mit 4 fünfstimmigen Stücken dürfte der Höhepunkt der Sammlung sein. Es enthält nur ein relativ schwaches Chorlied in Nr. 7 „Aus Sphären der Ewigkeit strömt Melodie", das durch seine Rhythmik ermüdet, während Tanejew es sonst, ohne Künsteleien zuzuneigen, an Abwechslung in dieser Hinsicht kaum fehlen läßt. Dafür entschädigen drei prächtige Treffer. Nr. 5 „Auf dem Schiffe" bietet mit seiner Heraufbeschwörung der Sturmesnot und der Wiederberuhigung der entfesselten Elemente einen dankbaren und oft benützten Vorwurf für den Malermusiker. Indessen: Überlieferung und Anlehnung an Fremdes verblassen hier vor der unmittelbaren Erfassung des Stofflichen und seiner klanglichen Organisation, die voller Schönheit und packender Wirkungen steckt. Der Aufbau der mächtigen Szene, besonderer Bewunderung wert, erweist einen Tonkünstler von vielen Graden. Das einfache, klar gegliederte „Gebet" (Nr. 6) ist in einem feinen, warmleuchtenden, kunstreichen Satz gegeben, von dessen weicher Lieblichkeit im Ausdruck man einen Begriff bekommt, wenn man sich etwa die zart-poetische Art Georg Schumanns vergegenwärtigt. Das Endstück der zweiten Reihe ist ein Prometheus. Wenn man sich diesem gewaltigen Stück gegenüber zu einer Einschränkung entschließt, so liegt sie in der Vorhaltung, daß hier ein monologisierender Text in eine Gemeinschaftsmusik eingefangen ist; dagegen sind wir in neudeutscher Schulung ziemlich empfindlich geworden. Im übrigen jedoch entfaltet der Komponist gerade hier sein außerordentliches Können und Gestaltungsvermögen. Wie die beiden Hauptzüge prometheischen Wesens: hingebende Menschenliebe und unbeugsamer Götterhaß eindrucksvoll in weich homophonen und wiederum hart auf hart kontrapunktierten Klangwellen festgehalten sind, das ist höchster Bewunderung wert. Die polyphone Schichtung ist mit letzter Meisterschaft gehandhabt und feiert in einem Fugensatz einen großen Triumph.

Das Schlußheft mit einer Vierergruppe 6—8stimmiger Chöre erreicht zwar nicht das künstlerische Gewicht der zweiten, ist aber doch nicht arm an kostbarer Musik. Hier bricht wohl öfter als sonst ein ausgesprochen russischer Ton durch, wobei vieles den Stammverwandten natürlich Berührende unsereinem fremdartig, ungewohnt und darum unbekömmlich anmuten mag. — Als Deutscher hat man unwillkürlich die Überzeugung, daß Tanejew sich in unserer deutschen musikalischen Mundart gelenker auszudrücken verstehe als in einer, die wir als russisch ansprechen. Am Eingangsstück (Nr. 9) „Sah ein Fest" schmeckt schon der Text russischer, und so lenkt auch der Musiker ohne weiteres in jene Ausdrucksform ein, der lautere Klangpoesie höchstes Ziel ist. Leichte, unbeschwerte tanzverwandte Rhythmen überschlingen das Ganze. So wenig wie hier fehlen den folgenden Chören reizende, fesselnde Feinheiten im Bau oder in der Feinmechanik des

Satzes. Naturpoesien ziehen unsern Meister immer wieder an. Wie die meisten der angeführten Überschriften kündigen die nächten: „Sterne“, „Überm Berg zwei grimme Wolken“ und „Sieh, wenn auf's verschlaf'ne Meer“ gleiche Stoffgebiete für die Nummern 10—12 an. Die Texte, dichterisch oder doch in der Übertragung mitunter harmlos wirkend, scheinen das Riesengewicht eines vollbepackten oder gar doppelchörigen Satz nicht immer auszuhalten. Auf jeden Fall bieten sie sich mit einer nicht zu leugnenden Verlockung der musikalischen Verarbeitung dar. Der Gesamtwert dieses Heftes ist fraglos nicht gering anzuschlagen; die Krone gebührt freilich dem 2. Hefte.

Die Russen wehren sich dagegen, auf slavische Melancholie festgelegt zu werden. Wie ihre Volksmusik reich an fröhlichen und frisch zupackenden Stimmungen ist, so auch die Kunstmusik. Von der rhythmischen Eigenwilligkeit russischer Gesangsmusik, die ihr Gesetz aus den maßgebenden prosodischen Erfordernissen des Textes ableitet, vermag vielleicht die Kunst des Übersetzers keinen Begriff zu geben. Die gelegentlich verwandte psalmodische Reperkussion weist jedenfalls auf eine lebendig sprudelnde Quelle der Tradition. Auch die wehmütige, gewollte Monotonie primitiv-dudelsackartiger Begleitharmonien, wie sie als liegende Stimmen der slavischen Volksmusik geläufig sind, wird man gelegentlich bei Tanejew anklingen hören. Meist aber bedient er sich einer Tonsprache, die überwiegend im deutschen Gefühlsleben verwurzelt ist.

Dieser Umstand sollte uns Deutschen, deren Ruhm es von jeher war, allem Guten, woher es auch immer komme, Einlaß nicht zu verweigern, ein besonderer Anlaß sein, dem ausgezeichneten russischen Meister bei uns Heimatrecht zu gewähren. Er hat das Zeug dazu, unsere Freundschaft mit stattlichen Gastgeschenken zu erwidern. Möge darum die Anerkennung, die seiner gediegenen Kammer- und Orchestermusik zuteil geworden ist, auch seinen Gesangskompositionen, zu denen natürlich auch solche mit Orchester und Klavierlieder zählen, nicht versagt werden!

Über Kino-Musik[1)]

Von Paul Sorgenfrei / Dresden

Die Musik ist zu einem integrierenden Bestandteil des Kinos geworden. Vom Klavierspieler bis zum vollbesezten Orchester ist sie wohl in jedem Kino vertreten, und je größer und besser das letztere ausgestattet ist, um so größer die Musikbesetzung.

Was die Qualität der Kino-Musik anlangt, so kann man sagen, daß sie auf hoher künstlerischer Stufe steht, wenn man die tonangebenden Kinos dabei im Auge hat. Der Schwerpunkt liegt dabei darin, für den jeweiligen Film die geeignete Musik zu finden. Denn es ist natürlich nicht möglich, für jeden Film eine eigne Musik zu komponieren, wie dies wohl bei einzelnen geschieht. Unsere Musikliteratur ist aber so reich und mannigfaltig, daß es durchaus nicht so schwer ist, für jeden Film eine passende Musikbegleitung zu finden. Man hat sich schon derart an die Kino-Musik gewöhnt, daß man sie vermißt, wenn einmal ein Film ohne Musikbegleitung vorgeführt wird.

Es ist Tatsache, daß die Wirkung eines Films durch Musik wesentlich erhöht wird. Es beruht dies wohl auf psychologischen Gründen. Musik übt stets auf das Gemüt des Menschen, auf seinen geistigen und seelischen Zustand, einen Einfluß aus, der natürlich individuell verschieden ist. Beim Anhören eines schönen Walzers von Strauß fibrieren bei manchen die Beine, die nur schwer sich zurückhalten lassen, sich im Takte zu drehen!

Es ist schon längst der Versuch unternommen worden, Kino-Operetten vorzuführen, d. h. eine operettenmäßige Handlung im Film vorzuführen und die dazu komponierte Musik damit in Einklang zu bringen. Die Lösung dieses Problems stößt auf Schwierigkeiten, und man befindet sich hierin immer noch im Stadium des Versuchs. Denn man kann kaum behaupten, daß die bisherigen derartigen Versuche wirklich befriedigt hätten. Der rasche Wechsel von Szenerie und Handlung im Film und die sie begleitende Musik in absolute Übereinstimmung zu bringen, ist ein noch ungelöstes Problem. Man versuchte es auch mit Grammophon und Phonograph. Dies hatte jedoch zur Voraussetzung, daß alsdann die Films besonders aufgenommen werden mußten, und weiter den Nachteil der sehr begrenzten Aufnahmefähigkeit der Platten, resp. Walzen.

Eine andere Art des speziell „musikalischen Films“ besteht — und das ist eine natürlichere — darin, daß eine Kapelle ihn begleitet, wobei sich die Musiker nach dem mitgefilmten dirigierenden Kapellmeister richten. Hiermit wurde seinerzeit im Dresdner Opernhaus ein Versuch gemacht, wo-

1) Es mag manchem etwas eigentümlich vorkommen, an dieser Stelle etwas über die Kino-Musik zu finden. Das Kino ist nun aber einmal da — nach unsrer Auffassung leider —, mit ihm die Kino-Musik und beide lassen sich nicht mehr aus der Welt schaffen. Man wird in Anbetracht der ungeheuren Rolle, die das Kino und mit ihm die Kino-Musik spielen, sogar gut tun, den sich auf diesem Gebiet erhebenden Fragen ein gewisses Interesse zu schenken, und sei es nur, um über die hier auftauchenden Probleme unterrichtet zu sein. Die Schriftleitung.
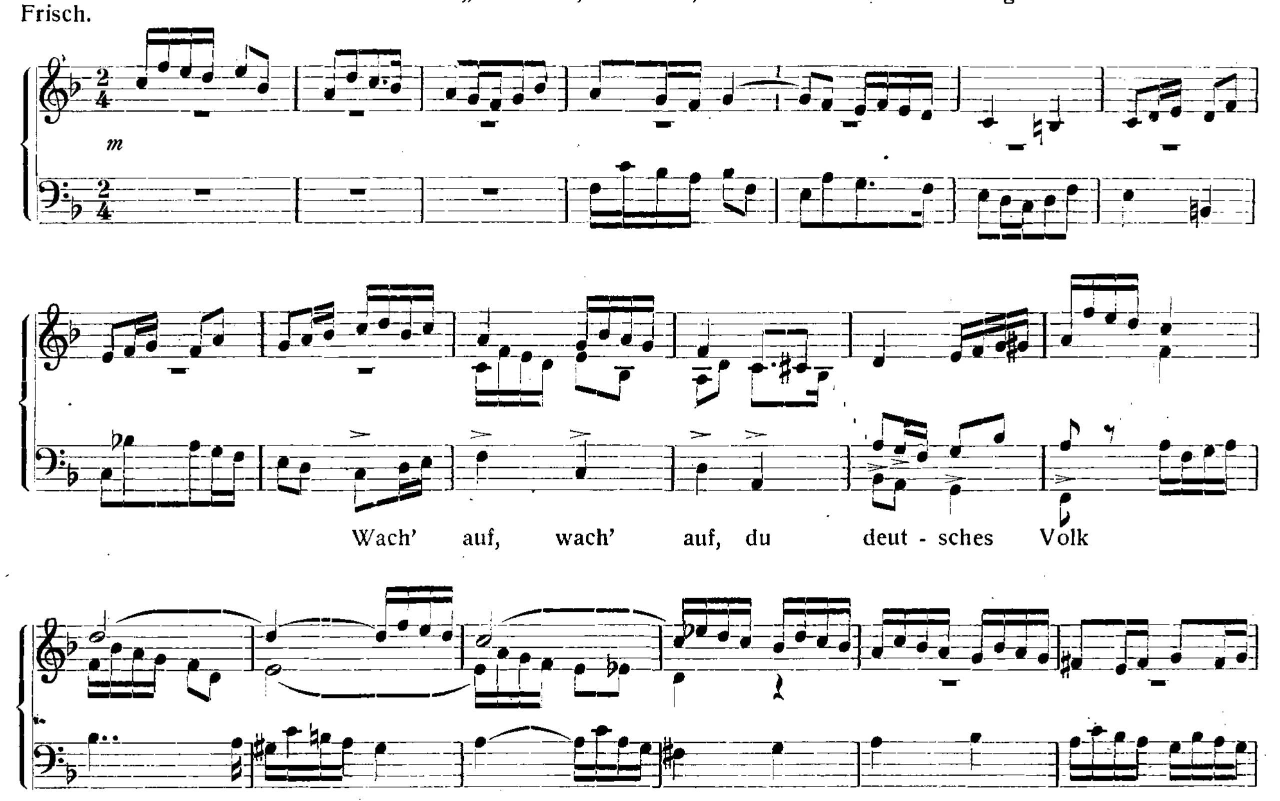
bei auch Dirigentengrößen, wie Schuch, „im Film" dirigierten. Aber hier handelt es sich um etwas ganz anderes: man wollte nur den Dirigenten mit seiner Eigenart des Dirigierens im Bilde, im „lebenden" Bilde, festhalten, während die Handlung sich lediglich auf die Musik erstreckte, d. h. keine Filmhandlung vorgeführt wurde. Auch über diesen Versuch waren die Urteile geteilt.
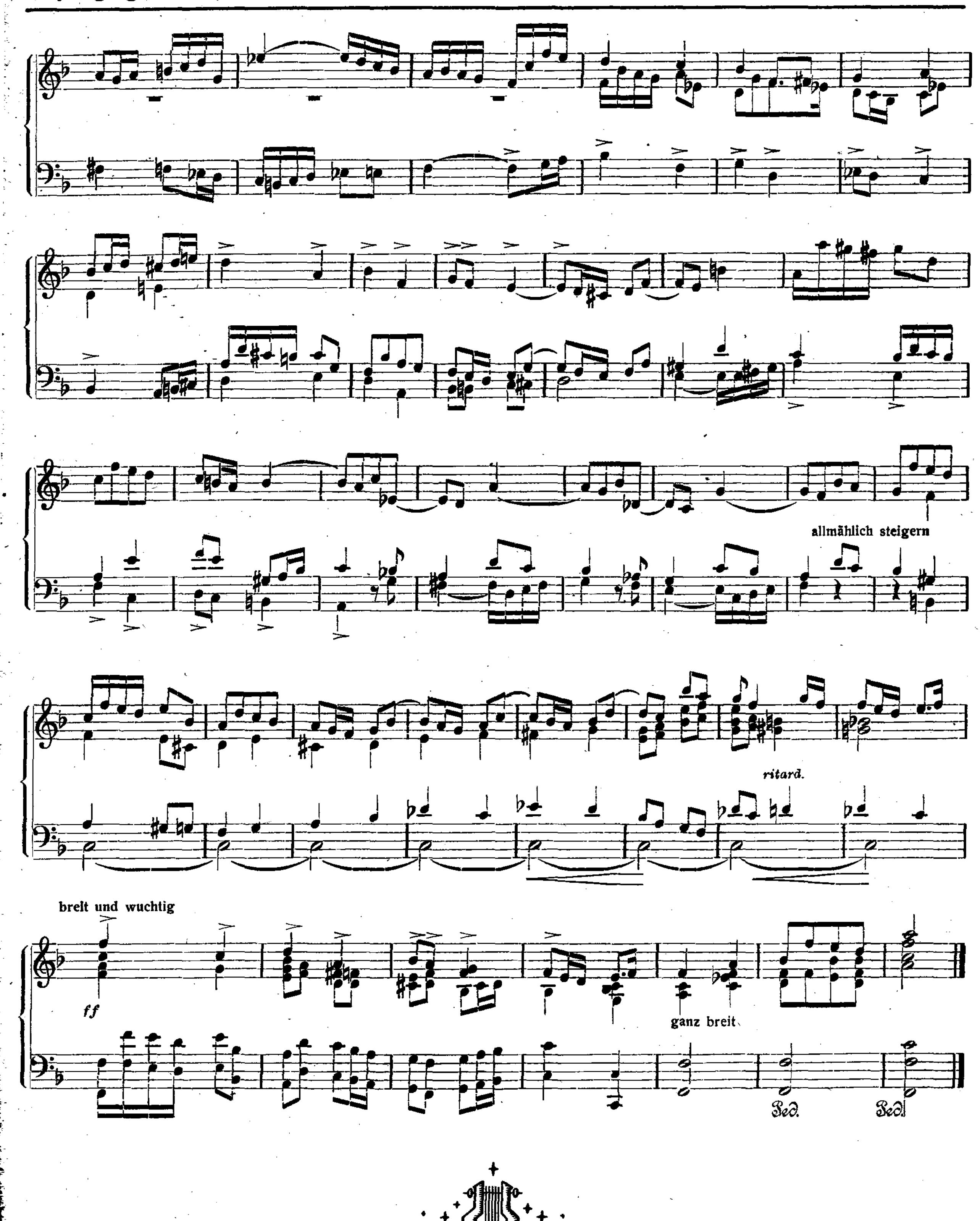
Dieser Versuch ist auch in verschiedener Weise im Kino unternommen worden, und zwar nach einem Verfahren von Beck, wonach die musikalischen Szenen z. B. des Filmsingspiels „Das alte Lied" von Karl Otto Krause aufgenommen worden waren. Der Gesang stimmt nur selten mit den Bewegungen des Mundes und den Gesten im vorgeführten Bild überein, was natürlich die Wirkung außerordentlich beeinträchtigt. Besser wirkte dagegen eine andere Art von „Filmoperette", genannt „musikalich illustrierter Noto-Film", betitelt „das Kußverbot" (Musik von Hans Ailbout und Tilmar Springfeld). Diese Biedermeieroperette stellt den ersten derartigen Film dar, der sich dadurch auszeichnet, daß während der ganzen Filmvorführung ununterbrochen unter dem Bilde ein Notenband wandelt, das in entgegengesetzter Richtung vom Film mitläuft, aber entschieden die Bildwirkung beeinträchtigt. Außerdem wird wohl kaum jemand nach diesen wandelnden Noten blicken, sondern sein Augenmerk entschieden auf die Bilder richten. Ein weiterer Mißstand ist der, daß vielleicht im Bilde ein bekannter guter Operettensänger auftritt, dessen Gesangspartie ein anderer übernimmt, um damit das „Bild" des Darstellers zu begleiten, der natürlich nicht selber seine Rolle im Kino singen kann. Auch dieser Versuch kann nur als erster gewertet werden, — es bleibt aber vorläufig nur ein Experiment, die „Filmoperette"! Ohne Frage wird die Lösung dieses Problems weiterhin versucht werden, und bei dem hohen Stande unserer Kinotechnik darf erwartet werden, daß doch noch eine befriedigende Lösung glückt. Zukunftsmusik!

„Hahnenschrei"-Fuge

Von L. Wuthmann / Hannover

Anmerkung: Im ersten Juliheft der „Zeitschrift für Musik" S. 336 veröffentlicht Robert Hernried (Mannheim) einen Artikel über einige charakteristische Hahnenschreie, deren einen er zu einem kleinen Thema vervollständigt. Dieses Thema habe ich in Verbindung mit einem Motive aus dem Choral „Wachet auf" zu einer kleinen Doppelfuge verarbeitet. Wie nun der Hahnenschrei der Weckruf des neuen Tages ist, so habe ich dem genannten zweiten Thema die Worte: „Wach auf, wach auf, du deutsches Volk" unterlegt.
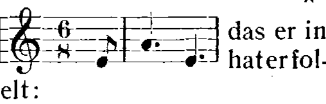



allmählich steigern
ritard.
breit und wuchtig
ff
ganz breit
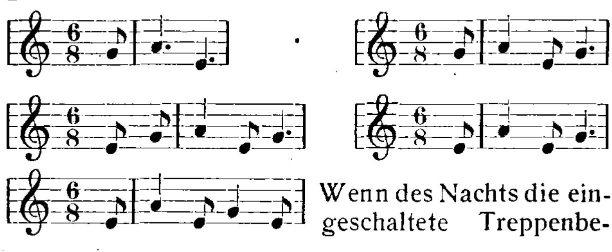
Der Hahnenschrei

Georg Otto Kahse / Kassel
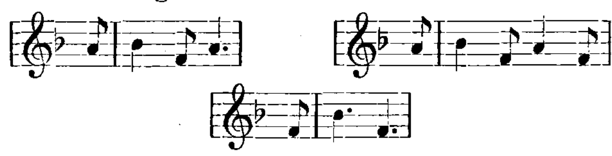
Im Anschluß an die von Herrn Robert Hernried, Mannheim, veröffentlichten Beobachtungen über musikalische Rufe auf Grund von Beobachtungen im Alltagsleben, will ich hier einiges von einem außergewöhnlich musikalischen und stimmbegabten Hahn meines Nachbars erzählen. Tagsüber ruft derselbe in C-dur und des Nachts in F-dur. Dabei beschränkt sich der gefiederte Sänger keineswegs auf einen Ruf.

*

Aus seinem Urthema,  das er in buntem Wechsel bringt, hat er folgende Formen entwickelt:



Wenn des Nachts die eingeschaltete Treppenbeleuchtung den Hühnerstall erhellt, setzen umgehend in F-dur folgende Variationen ein:



Böse Menschen mit unruhigem Schlaf wollten deshalb schon dem wackeren musikalischen Hahn ans Leben. Mich hat er in den heißen Nächten öfters recht herzhaft lachen lassen.

Zu unsrer Musikbeilage

Zunächst einige Daten über Bernhard Schneider, dem Komponisten der beiden kleinen Duette. Bernhard Schneider wurde am 5. Februar 1861 in Mülstrich bei Kamenz in Sachsen geboren, absolvierte das Lehrerseminar in Bautzen, studierte in Dresden Musik, insbesondere Komposition, Klavier und Gesang bei Felix Draesecke, Richard Buchmayer, Georg Schmale, Carl Scheidemantel. Er schrieb zahlreiche Werke für Gesang (ein-, zweistimmig, Chöre), Klavierstücke, Streichquartett, Violinmusik und eine Orchestersuite, eine abendfüllende Weihnachtsmusik nach Volksweisen (szenisch-dramatisches Oratorium). Ferner gab er Liederhefte für Schulen heraus (Heimatstimmen) und pflegte deutsche und wendische Volksmusik. Schneider ist Chordirigent, betätigt sich ferner schriftstellerisch und hält Vorträge auf volkstümlichem Gebiete (Kinderlied, Volkslied, Kampf gegen Schundliteratur).

* *

Die beiden zum Abdruck gebrachten Duette (aus acht Duettinen für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung, op. 22) dürften Freunden einer natürlichen und zugleich innigen Hausmusik manche Freude bereiten. Beide sind elegische Stücke, erfordern auch einige textliche Bemerkungen. G. Mosens wohl etwas gekünsteltes Gedicht benutzt den alten, auch in Volksliedern zu treffenden Gedanken, daß eine bereits zur Hochzeit geschmückte junge Braut ein Opfer des Todes wird und nun geschmückt auf dem Totenbett liegt. Man kann in den Einleitungstakten — und zwar auf den plötzlichen, im feinen Sinn katastrophal wirkenden C-Dur-Akkord — das hereingebrochene Unglück symbolisiert finden, eben sehr fein und im Rahmen des Ganzen gegeben. Das ganze Lied ist durchaus objektiv gehalten, worin vielleicht sein besonderer Reiz besteht. Die Musik klagt nicht, sondern die ganze, vom Dichter angestellte Betrachtung löste lediglich eine elegisch betrachtende Stimmung aus, und das ist ganz ausgezeichnet. Man beachte, gerade auch im Vortrag, das Stakkato der Melodie. Wie einfach und sinnig kommt dadurch ein Wesensmoment der flimmernden Trauerkerzen zum Ausdruck, welches dann aber, wie es bei allen echt angewendeten absolut musikalischen Mitteln der Fall ist, im übertragenen Sinn noch gar allerlei bedeuten kann.

Ein überaus schönes Stück ist der Klagegesang der Nachtigall, von einer Süßigkeit des Ausdrucks mit jenem Schimmer von elegischer Schönheit übergossen, die man tatsächlich, zumal in der neueren Musik, sehr selten trifft. Unter Hunderten ganz guter Stücke müßte ein derartiges auffallen, denn das ist feinster Seelenton, den man entweder hat oder eben nicht. Glücklicherweise lassen sich eben gerade die eigentlichen Essentia nicht fabrizieren, auch mit dem ganzen Aufgebot modernster Harmonik nicht. Von zwei schönen, süßen Frauenstimmen gesungen — die Duettanlage tut hier wirklich noch viel zur Sache —, muß das Stück überaus schön klingen, ein echter, elegischer Nachtigallen-Klagesang. Dem Text darf man vielleicht eine tiefere Wendung geben, sofern man annimmt, daß der Volkslieddichter den ihm menschlich beseelt erscheinenden Gesang der Nachtigall auf „menschliche" Art erklärt.

Die Geschichte vom Cisis

Von Marianne Bruns / Breslau

Es war einmal ein Cisis. Ihr könnt mir glauben, das ist etwas ganz hervorragend Vornehmes, besonders, wenn es wie dieses über dem Notensystem steht. Ihr könnt euch dieses Cisis vielleicht vorstellen, wenn ihr euch ein Weilchen besinnt: Nicht wahr, es hat einen langen Hals und einen Strich durch den Hals, und das bedeutet unter Noten soviel wie ein sehr hoher Stehumlegekragen unter vornehmen Herren. Aber das Cisis hat auch noch einen Strich durch den Kopf, und dafür findet man keine Parallele; so etwas gibt's bei den Menschen nicht. Cisis hatte einen länglichen Kopf, auch das ist sehr fein, aber noch feiner ist, daß es ein Doppelkreuz vor dem Kopfe hatte, kein Brett. Bei den Noten heißt es Doppelkreuz und krönt die Häupter, vor denen es steht. Meist konnten diejenigen, welche das Stück spielten, das Cisis nicht so schnell lesen wie die andern Noten und machten deshalb eine kleine Pause vor ihm. Diese Verlegenheit legte sich Cisis natürlich als Ehrerbietung aus, und von all dem wurde es über die Maßen stolz.

Diesen Stolz neideten ihm aber die anderen Noten und begannen erst heimlich, dann immer eindringlicher Cisis' Herrlichkeit zu untergraben. Sie schoben D vor und griffen von hier aus Cisis an. D klang nämlich auf dem Klavier genau wie Cisis. Einmal, in einer Sommernacht, als gerade die Seite mit Cisis aufgeschlagen auf dem Flügelpult stehengeblieben war, begann unter den Noten ein revolutionäres Gemurre. Die Noten der anderen Seiten schrien durch die Wände mit, und endlich redete eine Abordnung das Cisis also an: „Wir Noten meinen, du blähst dich unnötig auf. Es kommt auf den Ton an, und nicht auf die Aufmachung. Es kommt auf die Seele an, und nicht auf das Doppelkreuz. Was soll denn das ganze Vornehmgetue, wenn du letzten Endes auch nichts anderes bedeutest wie das einfache D, das du für so ordinär hältst?" Cisis kämpfte lange, aber dann ließ es sich herab, mit den Plebejern zu reden: „Wenn ihr D an meine Stelle setztet," sagte es, „so würde es dort stehen wie ein Usurpator, wie ein gekrönter Bastard. Es ist nicht meiner ganz besondern Harmonieverbindung entsprossen, es gehört nicht hierher." „Ach, quatsch, Familie," sagte der Vorsitzende, „Abstammung hin, Abstammung her, es klingt wie du." „O nein, ich klinge nicht so wie D," sagte Cisis mit unwandelbarem Hochmut, „wenn eine Geige mich spielte — —". „Wenn, wenn," schrien die Noten, „wir sind aber für Klavier geschrieben!" und nun begann ein solcher empörter Tumult, daß Cisis gar nicht mehr versuchte, gehört zu werden. Es war nur gut, daß die Noten sich nicht von ihren Plätzen bewegen konnten, sonst hätte am nächsten Morgen keiner mehr das Lied spielen können. Sie schrien so sehr, daß man kein Wort verstehen konnte, höchstens einmal den Ruf: „Hoch D!" oder: „Nieder mit Cisis! Hängt es, hängt es!"

Als der Lärm sich einigermaßen gelegt hatte, rief Cisis mit unbeschreiblich hochmütiger Stimme nach Fräulein Motte, die im Hammerfilz wohnte. Sie kam grau und bescheiden hervorgeschlüpft und blinzelte ein bißchen. „Mein liebes Fräulein," sagte Cisis, „ich möchte auswandern. Bitte graben Sie mich aus dieser Umgebung los. Aber bitte, auch das Doppelkreuz. Das Papier, in welchem ich wurzele, erhalten Sie als Trinkgeld."

Die Noten schwiegen alle ganz verdutzt, und Cisis genoß seinen letzten Triumpf. Die Motte grub auf ihre schweigsame Art, obgleich sie sich aus bedrucktem Papier nichts machte und das Trinkgeld verschmähte. Als Cisis ausgenagt war, dankte es obenhin, setzte sich auf einen zahmen kleinen Nachthauch, der gerade zum offenen Fenster hereinwehte, und fuhr ohne Gruß von dannen.

Dem Cisis war es aber doch bei dieser ungewöhnlichen Reise etwas unbehaglich zumute. Es klammerte ängstlich seine Striche nach unten, so daß sie wie verkrüppelte Käferbeine aussahen, und nahm sein Doppelkreuz zwischen die so entstandenen Hinterpfoten und bat den Hauch, er möchte es doch bei dem blühenden Rosenstrauch im Garten absetzen. Das tat das Lüftchen auch, und zwar recht sanft und artig.

Da saß nun Cisis auf dem Rücken eines Dornes und stellte nach einer Weile fest, daß dieses Grünbraun ihm nicht gut stände. „Ich hebe mich zu wenig ab," sagte es, „und das ist doch schade. Das Rosa dort wäre bei weitem vorteilhafter als Hintergrund für mich. Ich will da hinauf." Nun trat Cisis eine sehr mühevolle Kletterreise an. Aber mit zäher Ausdauer kam es endlich doch, wohin es wollte, obgleich es keine Kleinigkeit ist, ein Doppelkreuz zwischen den Hinterpfoten mitzuschleppen. Als es endlich den Rand des äußersten Blattes der halberschlossenen Rose erklommen hatte und sich eben niederlassen wollte, um auszuruhen, hörte es plötzlich eine barsche Stimme fluchen, ein Käfer stürzte herbei, faßte Cisis mit seinen Vorderpfoten und brüllte im schnarrendsten Polizeikäferbaß: „Ihren Paß, mein Herr!" Der Käfer trug eine untadelige Uniform aus rotem Lack und sein Kragen, sein Kopf und seine Beine waren schwarz und glänzend gewichst. Seine Haltung war die denkbar einschüchterndste. „Ich habe keinen Paß," sagte Cisis vornehm-kühl, „ich

habe keinen Paß." — — — „Wie sehen Sie denn aus, um Gotteswillen, Sie sind wohl eine Mißgeburt? Na, meintswegen, muß Sie jedenfalls notieren. Sie heißen?" „Cisis." „Was? gibt's ja gar nicht." „Erlauben Sie!" „Na, mal weiter. Nachname? „von Dismoll." „Also Cießieß von Dißmoll. Beruf?" „Leitton." „Geboren wann?" „Eigentlich als Gott die Vögel erschuf, im engeren Sinne 1897." „Bisheriger Wohnort?" „Hugo Wolf, Eichendorflieder, Band 2, Seite 7." „Was? gibt's ja gar nicht. Sie phantasieren wohl, mein Herr? Da gehen Sie mal in die Geographiestunde zu Herrn Läufer, der selbst überall war, der wird Ihnen sagen, was es gibt und was es nicht gibt. Es gibt die Erdteile: Wiese und Gebüsch und Feld usw., aber Hugowolf, das ist kein Erdteil, das gibt es nicht."

Da bog sich das nächstliegende Blatt der Rose ein wenig zur Seite und ein dunkler Käferkopf lugte durch den Spalt: „Was gibt's denn, lieber Prallknopf, Sie lärmen ja furchtbar?" „Mit Verlaub, Herr Oberleuchtmeister, ich habe diesen Herrn verhaftet. Aber das Land, wo der her sein will, gibt es nicht und überhaupt, so was gibt's einfach nicht." „Na, geben Sie mal her." Das Glühwürmchen las alles gewissenhaft durch und machte dann eine höfliche Verbeugung vor Cisis, denn es hatte noch Respekt vor dem Adel, und stellte sich vor: „Blinkus Glüh, aus der Familie der Leuchtkäfer. Verzeihen Sie, Herr von Dismoll, daß die Wache Sie so unhöflich behandelte; Sie müssen wissen, ich als Oberleuchtmeister unseres Volkes verwahre in diesem meinem Rosenhause die geheimen Überlieferungen und modernen Apparate unserer Autophosphorität oder Selbstleuchtkraft, die viele Ausländer uns nachzuahmen oder zu stehlen versuchen, und bin daher gezwungen, mich mit gewissenhaften Posten zu umgeben. Aber Ihre Familie ist hier so unbekannt, Herr von Dismoll, daß ich wohl wagen darf, Sie als Gast bei mir einzuführen. Darf ich bitten?" Und Blinkus Glüh schritt würdevoll voran durch die duftenden Gänge seines kleinen Palastes, die Wände schimmerten phantastisch von dem grünlichen Licht, das aus des Herrn Blinkus eigenem Leibe strahlte. Aber Cisis folgte ihm nicht und vergaß ihn ganz, denn eine Nachtigall begann eben aus dem dunklen Gebüsch zu singen. Die Nacht war schwer vom Hauch unzähliger Blüten, und die Nachtigall schluchzte, als müßte sie vor Sehnsucht sterben. Ein Tautropfen, der neben Cisis im Blatt der Rose lag, zitterte. Aber Cisis erregte der Gesang gar nicht. Es wartete nur auf seinen Ton, und jedesmal, wenn er kam, reckte es sich auf und schrie: „Gut!" oder „Bravo!"

Als die Nachtigall ausgesungen hatte, flog sie auf und setzte sich auf den Rosenzweig dicht neben Cisis. Sie sah die Note wohl, hielt sie aber für ein Insekt und beachtete sie nicht weiter, denn sie war nicht aufgelegt zum Fressen. Aber Cisis begann plötzlich zu sprechen: „Verzeihen Sie, gnädige Frau," sagte es, „nicht wahr, Sie haben CISIS gesungen und nicht D?" Die Nachtigall hob den Kopf aus ihren tiefen Gedanken. „Ich weiß nicht, was du willst," sagte sie langsam und traurig, „ich habe von Liebe gesungen, ach, ich sterbe ja vor Sehnsucht." „Unsereiner hat es so schwer," sagte Cisis wieder, „wir Bezeichnungen sind so schlimm daran, weil wir unsere Seelen nicht bei uns haben. Jeder kann sie uns streitig machen. Da ist zum Beispiel D — — —" Die Nachtigall hörte gar nicht zu. „Ich verstehe dich nicht," sagte sie noch einmal. „Ach, ich sterbe ja vor Sehnsucht." Dann flog sie wieder auf und sang abermals aus dem Gebüsch.

Aber Cisis hörte nicht mehr zu, denn der Flügelschlag der Nachtigall hatte es zu Boden geschleudert und da hatte es den Hals gebrochen.

Zu unserem Preisausschreiben „Leichte Kompositionen"

★

Die Würfel sind gefallen! Nur ist es unmöglich, schon in dieser Nummer die einzelnen Resultate mitzuteilen, da es zu dem allerlei zu sagen gibt. Das Hauptresultat kann aber schon verraten werden:

Die Fughetta ist als Sieger hervorgegangen.

★

Die Schriftleitung

Besprechungen

Wilhelm Kienzl, Deutsch-Österreich-Hymne. — Wien, Universal-Edition.

Der Gedanke ist nicht übel; es bleibt abzuwarten, ob sich das in melodischer Volkstümlichkeit (stellenweis an die russische Hymne anklingende) gehaltene Lied als Nationalhymne durchsetzen wird.

Ewald Strässer, Mädchenlied. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Ein anspruchlos-volkstümliches Stück mit einfacher Melodik, doch geringer Tiefe und Ausdruckskraft.

Max Kowalski, Drei Balladen op. 7 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — Ebenda.

Sehr modern empfundene, lebendige Bilder; kühne Harmonik, schwieriger Klavierpart, doch hübsche klangliche Einzelheiten und treffende Charakteristik; stark dramatisch. Für musikalische Sänger lohnende Aufgabe.

Max Kowalski, Drei Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme und Pianoforte. — Ebenda.

Hübsch charakterisierte und reizvoll, doch natürlich fließend harmonisierte Lieder mit eindrucksstarkem Stimmungsgehalt. (Besonders „Vor der Ernte“, „Abendklänge“.)

Paul Gerhardt, Geistliche gemischte Chöre ohne Begleitung op. 19. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Von diesen Chören ist besonders der achtstimmige tiefergreifende Gesang „Ruhetal“, ein Chor von seltener Schönheit, zu empfehlen. Durchaus modern gehalten, überschreitet er trotz aller interessanter Originalität nirgends die Grenzen harmonischer Schönheit.

Philipp Gretscher, Drei ernste Gesänge für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier oder Orgel, op. 100. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Als Komponist gediegener wirkungsvoller Chöre war mir der Stettiner Komponist neu, und zwar haben sie sein Bild um wertvolle Züge bereichert. Nr. 2, „Lied der Pilger“, möchte ich als das glücklichste Stück bezeichnen. Die Chöre sind durchaus nicht schwer sangbar, gut gesetzt und modern vertont, ohne doch dem Ohr Härten zuzumuten.

Leopold J. Beer, **Drei Lieder für vierstimmigen Frauenchor mit Pianoforte, op. 13.** — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Ich freue mich, diese feinen Kinder einer ausgereiften Stufe allen Frauenchören aufs wärmste empfehlen zu können. Sie bringen in tadellosem Chorsatz bei stark melodischem Einschlag und gut gesetzter Begleitung wirkungsvollste Stimmungsmusik. Nr. 3, „Bestimmung“, ist zwar etwas Schumann nachempfunden, wird aber trotzdem den Sängerinnen wie den Hörern viel Freude bereiten.

Sigfrid Karg-Elert, „Triumph“ (Gemischter Chor), op. 79. — C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Op. 79 „Triumph“ zeigt diesen überaus produktiven Künstler im vierstimmigen gemischten Chorsatz auf bemerkenswerter Höhe. Frappierende Klangwirkungen, überraschende Gänge, großangelegte Steigerungen durch ein charakteristisches Fugato bis zu dem machtvollen, breit ausladenden Schluß lassen den Chor aus der sonstigen Literatur weit herausragen. Allerdings: er ist nicht leicht. Chöre, die ihn aber bezwingen, werden ihre Lust daran haben. C. Beilschmidt

Josef Hauer, op. 13, „Über die Klangfarbe“ oder, wie nunmehr der Titel des neubearbeiteten und erweiterten Werkes lautet: „Vom Wesen des Musikalischen.“ Wien, Selbstverlag.

Ein recht interessantes Glied in der Kette der Probleme, welche der atonalen Musik zugrunde liegen. Trotz der Kürze gelingt dem tiefschürfenden Verfasser eine klare Definition von Klangfarbe, Leittongeleise, atonale Musik u. a. m. Äußerst anziehend sind die Parallelen zwischen Ton und Farbe. Der Quintenzirkel fällt, in unendlicher Spirale zieht das räumlich unbegrenzte System der Naturtöne in die Weiten sinnlich entrückter Sphären. Im ganzen eine achtbare Leistung auf dem Gebiete wissenschaftlicher Klangforschung. Molnár

Menuetto aus dem Divertimento für Streichquartett und 2 Hörner von Mozart, für Klavier gesetzt von Ignaz Friedmann, Berlin, Alberti-Verlag.

Ein hübsches, dankbares Vortragsstück, wenn sich auch über den Wert solcher mit moderner Klavierkoloristik übertünchten, in ganz anderem Stil erfundenen Kabinettstückchen streiten läßt.

Georg Schumann, Kadenzen zu klassischen Klavierkonzerten. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Eine wertvolle und interessante Bereicherung der Kadenzenliteratur zu Mozarts A-Dur und Es-Dur (1. und 3. Satz), Beethovens G-Dur (1. und 3. Satz) -Konzert. Technisch wirksam auf modern-klavieristischer Grundlage, klanglich gerundet, interessant in der Verwendung der Themen und nicht aus dem Rahmen fallend.

W. Kes, Drei Präludien aus dem wohltemperierten Klavier (Joh. S. Bach) für kleines Orchester eingerichtet. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Ob diese Prähudien, die doch auf die Klangwirkung des Klaviers eingestellt, im übrigen aber geschickt instrumentiert sind, einer Übertragung für Orchester bedurften, bleibt fraglich.

Michael Zadora, Übertragungen Bachscher Orgelpräludien und Fugen für Klavier (A-Moll, D-Moll, Tokkata). Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Mit anderen, bedeutenderen Vorbildern ähnlicher Art können sich diese Bearbeitungen freilich nicht messen; sie sind teilweise zu dick und undurchsichtig gesetzt und dürften sich nicht viel Freunde erwerben.

Josef Schelb, Drei Sonette Michelangelos für eine Singstimme und Klavier. München, Wunderhornverlag.

Düstere, gequälte und quälende Bilder, gesucht zerrissene Stimmung und unerfreuliche Harmonik, undankbare Schwierigkeiten für die Singstimme kennzeichnen die Gesänge; das Ganze macht einen unnatürlich gequälten Eindruck.

Clemens Krauß, Acht Gesänge für eine hohe Frauenstimme und Pianoforte. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Stimmungsmalerei, teilweise hübsche Klangwirkungen, die jedoch nur embryonisch auftreten, um sofort in gesucht absurden Wendungen unterzugehen. Undankbare, unsangliche Linien der Gesangstimme. Innerlich ziemlich wertlos.

Paul Hielscher, Werk 12, Geistliches Lied. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Reichlich anspruchslos in Gedankengehalt und Harmonik; derart wenig Innerlichkeit und Frömmigkeit dürfte wohl in einem geistlichen Gesang wenig befriedigen.

Max Haselbach, „Unter der Linde“. Zwanzig Melodien für eine mittlere Singstimme mit Klavier. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Die Lieder haben den Vorzug der Einfachheit in der melodischen Linie, der treffenden Kürze und Charakteristik und sind harmonisch und musikalisch gefällig.

Anton Beer-Walbrunn u. Eberhard Schwikkerath, Liederbuch für Knabenschulen in zwei Bänden und Liederbuch für höhere Mädchenschulen. München und Berlin, R. Oldenbourg.

Zwei Liederbücher, die in erster Linie die Pflege des geistlichen und weltlichen Volksliedes sowie des volkstümlichen Kunstliedes betonen. In ihrer zweckmäßigen Anlage und der hübschen Vertonung der Texte bieten die beiden Sammlungen ein zeitgemäßes und wertvolles Unterrichtsmaterial für unsere Schulen.

Martin Berndt, Kindelwiegenlieder für Gesang mit Klavierbegleitung. Leipzig und Berlin, Jul. H. Zimmermann.

Ein hübsches Album fürs Haus! Die aus alter Zeit stammenden Melodien atmen Weihnachtsstimmung, sind mit entsprechenden geschmackvollen, meist zeitgenössischen Texten und stilgemäß einfacher Begleitung versehen und ganz auf intime Wirkung eingestellt.

Hjalmar von Dameck, Konzert von G. Ph. Telemann in G-Dur, für 4 Violinen mit Klavierbegleitung bearbeitet. Berlin, Verlag Raabe und Plothow.

Ein für Unterrichtszwecke und -anstalten besonders geeignetes Werk. Es ist einfach gesetzt, bietet für beide Instrumente keine Schwierigkeiten und wird Ausführenden Freude machen. Erich Rust

Franz Wagner, Seelenfeier. Kantate für Altsolo, gemischten Chor, Kinderchor, Violine und Orgel. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg.

Die kleine Kantate eignet sich prachtvoll zu Kirchenmusiken am Totenfest. Ein ungemein poetischer, stimmungsreicher Text (von Adolf Grüttner) hat den Komponisten warme Herzenstöne, satte Farben und volle abgerundete Melodielinien finden lassen, über denen in feiner Filigranverzierung die Solovioline schwebt. Abgelöst wird die erschütternd bange Seelenqual des 1. Teiles („Wer gibt dem Matten Frohmut und Weggeleit?") durch den hoffnungsfreudigen, sieghaften cantus firmus „Ich will des Schwachen warten" nach der Melodie „Christus, der ist mein Leben". Nach prächtiger Steigerung klingt das Opus trost- und erfüllungverheißend im hellen D-Dur aus. Ich kann es allen Kirchenchören nur auf das wärmste empfehlen.

Robert Kahn, 24 leichte 2stimmige Kanons mit Klavierbegleitung, op. 64. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Für die Illustration der musikalischen Form des Kanons sind diese reizenden Gesangsmusterbeispiele das Beste, was ich seit langem in den Händen hielt: fern allem trocknen Schema, von melodischem Leben durchpulst, kindertümlich, leicht in das Gehör eingehend, gut singbar und satztechnisch fein in der Begleitung.

Friedr. E. Koch, Die Weissagung des Jesaias, eine Kammerkantate für die Weihnachtszeit für 4stimmigen gemischten Chor, Sopransolo, Streichinstrumente, 2 Waldhörner und Orgel ad lib. oder mit Orgel allein. (42. Werk.) Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Ein liebenswürdiges Werk voll feiner Harmonien und tiefer Empfindung, dabei gut sangbar und selbst für kleinere Chöre nicht allzu schwer. Stimmungsvolle Orgelzwischenspiele vermitteln die Verbindung zwischen den einzelnen Textteilen, deren letzter, „Erfüllung", in einem machtvollen Crescendo zum glänzenden „Hosianna in der Höh'!" führt. Die Kantate ist eine wertvolle Bereicherung der Weihnachtsliteratur. Otto Beck

Walter Niemann. Leipzig, E. Eulenburg.

Diese ungemein gefällige, liebenswürdige Etüde, die außerdem sehr dankbar zu spielen ist, dürfte sich bald einer großen Verbreitung — auch unter Dilettanten — erfreuen.

Werneck-Brüggemann, Die Liebeslieder an Elisabeth, Gedichte. Kassel, Edda-Verlag.

Komponisten bieten diese Gedichte eine dankbare Vorlage. Es sind Verse von starker Bildkräftigkeit und intensiver Glut. Die stimmungsgesättigte, schön geformte Sprache atmet tiefinnerliche Leidenschaft und Sehnsucht nach Liebesglück. Die Poesien dürften bald ihre Vertoner finden.

Walter Hauke-Wernhburg, Zwei ernste Lieder für eine Singstimme und Klavier. Werk 4. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Sehr empfehlenswerte Gesänge, die natürlich fließen und gut klingen, und verhältnismäßig einfache Stimmführung und Begleitung aufweisen. Am besten gelungen erscheint mir „Ablösung".

Oscar von Chelius, „Heimkehr" (Martin Jentsch) für 1 Singstimme und Klavier, op. 25. Ebenda.

Musikalisch nicht sehr bedeutend und ein wenig gespreizt in der Anlage, bringt das Lied dennoch eine gefällige Wirkung hervor.

Ludwig Heß, Lieder für 1 Singstimme mit Klavier, op. 62. Ebenda.

Es sind Lieder mit hübschen melodischen Linien, liedgemäßer Anlage ohne harmonische Tüfteleien. Sehr hübsch und eindrucksvoll sind das „Volkslied" sowie „Auf dem Fluß".

Theodor Huber an der Ach, Vier Lieder für 1 Singstimme und Klavier. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Charakteristisch-interessant ist das „Elfenleben", ein hübscher Wurf mit origineller Begleitung; die übrigen zeichnen sich durch Einfachheit und melodischen Fluß sowie sinnfällige Klangwirkung aus.

Fritz von Jagwitz, Drei Gesänge für 1 tiefere Singstimme mit Klavier. Ebenda.

Dramatische Aufmachung mit viel Pomp bei teilweise nicht unbedeutenden Gedanken, doch zuviel Geste und Zerrissenheit. E. Rust

G. Kugler, Chorgesangschule. Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig.

Ein brauchbares, knappes und praktisch angelegtes Büchlein, das für manchen Chorleiter von Wert sein dürfte. Das Material ist systematisch in mehrere Übungsabende zergliedert, welche Tonübung, Tonleiterstudien, Tonbildungs- und Atemübungen, Rhythmik usw. umfassen. Besonders die übersichtliche Anordnung nimmt für das Buch ein.

Anmerkung: Die Besprechungen im letzten Heft, M. Heidrich, P. Geilsdorf und Rinkens betreffend, sind von Otto Beck.

Neuerscheinungen

Antiquariatskatalog 16 von Rudolph Hönisch, Leipzig, Gustav-Freytag-Straße 40. Musik — Theater — Theaterstücke — Deutsche Literatur. Dieser Katalog enthält den zweiten Teil der Bibliotheken von Th. Müller-Reuter-Krefeld und H. Riemann-Leipzig. Weiterhin wertvolle Werke mit interessanten Bach-, Beethoven-, Liszt-, Mozart-, Schumann- und Wagner-Sammlungen. Der Abschnitt „Musik" umfaßt 1154 Nummern.

Höckner, Hilmar: Musikalische Arbeitsgemeinschaften. Ein Appell an die Freunde edler Musik. (Musikalische Kultur, Heft 1.) gr. 8°, 16 Seiten. Wolfenbüttel 1921, J. Zwißler. 4 Mark.

Lach, Robert: Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert. (Musaron. Veröffentlichungen aus der Wiener Hofbibliothek.) 4°, 72 Seiten. Wien 1920, Ed. Strache.

Lyser, Johann Peter: Verzaubertes Rokoko. Mozartgeschichten. Mit Illustr. nach Autogr. (auf Taf.) von J. P. Lyser. kl. 8°, 219 Seiten. Hamburg 1921, Hoffmann & Co. 10 Mark.

Meinck, Ernst: Richard Wagners Dichtung Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. Teil 5: Einleitung. kl. 8°, 75 Seiten. Liegnitz 1920, J. H. Burmeister. 5 Mark.

Werner, Heinrich. Hugo Wolf, Briefe an Rosa Mayreder. Rikola-Verlag, Wien, Berlin, Leipzig, München 1921. Groß 8°. 144 Seiten.

Wöß, Jos. V.: Die Modulation. Ein Lehrbuch. — Wien u. Leipzig, Universal-Edition, A.-G. Groß 8°, 468 S.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

Mainz. „Peter Sukoff", Oper von Waldemar Wendland (reichsdeutsche Uraufführung) (Stadttheater).

Kiel. „Die Halligbraut", Oper von Leo Kähler (Stadttheater). Leo Kähler ist der Komponist der „Lombardischen Schule", die auf Schieberwegen in das Nürnberger Stadttheater gelangt ist, dort im künstlerischen Sinn durchfiel, dann aber wenigstens in dem Prozeß Kähler-Mathes im Gerichtszimmer ein ziemlich bewegtes, dieses Mal echtes Leben führte, alles in allem aber, wie man sieht, dem Komponisten die weiteren Wege zur Bühne ebnete.

KONZERTWERKE

Berlin. Georg Schumann hat drei neue Choral-Motetten für sechsstimmigen Chor a cappella geschrieben, die voraussichtlich im ersten Konzert der Singakademie im Oktober zur Uraufführung kommen.

Kristiania. „Bürger als Edelmann", Suite von Richard Strauß (Filharmoniske Selskab) (norwegische Uraufführung).

Musikfeste und Festspiele

Das Programm der Karlsruher Herbstwoche vom 23. September bis zum 3. Oktober. An der Spitze der geplanten Veranstaltungen steht das Karlsruher Musikfest. Es bringt vor allem die Uraufführung der Mozartschen Jugendoper „Die verstellte Einfalt" (La finta seimplice) mit einem neuen Text von Anton Rudolph, ferner ein Konzert, in dem Hans Pfitzner, Franz Schreker und Erich Wolfgang Korngold eigene Werke dirigieren werden. Korngold wird auch eine Aufführung seiner „Toten Stadt" leiten. Zur Aufführung gelangt weiter „Der Bürger als Edelmann" von Richard Strauß (in erweiterter Fassung). Die Leitung dieses Werkes wie die der „Missa solemnis" liegt in den Händen von Operndirektor Fritz Cortolezis.

„Neue deutsche Festspielstiftung Bayreuth." Auskunft über die Zeichnung von Patronatsscheinen für die „Neue deutsche Festspielstiftung Bayreuth" zur Wiederaufnahme Bayreuther Bühnenfestspiele erteilt für Berlin die Geschäftsstelle des Bayreuther Bundes, Berlin NW 23, Schleswiger Ufer 10, Fernruf Moabit 4700.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Jena. Bach-Abende der Volkshochschule. Gleich dem Beethoven-Zyklus des vorigen Sommers veranstaltete Prof. Willy Eickemeyer, Direktor des Jenaer Konservatoriums, im Rahmen der Volkshochschule acht Bach-Abende mit einleitendem Vortrag, die im ausverkauften Akademischen Rosensaal stattfanden. Zum Vortrag kamen in der Hauptsache durch Prof. Eickemeyer (Klavier) selber, unter Mitwirkung von Lehrern, Schülern und dem Streichorchester des Konservatoriums: Klavierkonzerte D-Dur, F-Dur (mit 2 Flöten), D-Dur (V. Brandenburgisches) und A-Moll (für Klavier, Violine und Flöte), C-Moll und C-Dur für 2 Klaviere, C-Dur und D-Moll für 3 Klaviere, Konzert D-Moll für 2 Violinen, Flötensonate F-Dur, Arien und Duette aus geistlichen und weltlichen Kantaten, Lieder, 10 Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier, Chromatische Fantasie und Fuge, Goldbergvariationen, Fantasie C-Moll, Capriccio auf die Abreise des geliebten Bruders.

Jena. Am Jenaer Konservatorium (Direktor Prof. Willy Eickemeyer) bestanden 11 Schüler in Klavier resp. Gesang die Reifeprüfung des Direktoren-Verbandes Deutscher Konservatorien und Musikseminare, und zwar 6 für Oberklasse. Kgl. Musikdirektor Carl Holtschneider-Dortmund war Prüfungskommissar.

Karlsruhe. Der neue Leiter des Badischen Konservatoriums zu Karlsruhe, Professor Heinrich Kaspar Schmid aus München wird der Anstalt eine Ausbildungsklasse für Satz- und Gestaltungskunst angliedern. In diese Klasse werden solche Musikstudierenden als Vollschüler aufgenommen, die eine ausreichende Befähigung und Vorbildung in Komposition, Direktion oder im musikalischen Lehrfach nachweisen können. Diese Schüler erhalten wöchentlich je zwei Stunden Klassenunterricht in Komposition, Klavier- und Partiturspiel (Chor- und Orchesterleitung). An Stelle des Direktionsunterrichts werden künftige Musiklehrer in Methodik des Musikunterrichts unterwiesen. Die Klasse wird jedoch nicht nur den schaffenden, sondern auch den ausübenden Musikern offenstehen, sie wird daher auch Gesang- und Instrumentalschüler der Mittel- und Oberklasse des Konservatoriums aufnehmen. Diese Schüler werden zwar nicht am Kompositionsunterricht teilnehmen, sie erhalten aber im übrigen denselben Unterricht wie die Vollschüler. Die Einheitlichkeit dieses vielseitigen Unterrichts wird durch Schmids ungemein vielseitige musikalische Vorbildung gewährleistet. Schüler der Dilettantenklasse können nur in Einzelfällen und nur nach persönlicher Rücksprache mit Professor Schmid Aufnahme finden. Opernschüler sind nicht zugelassen, um einer Überlastung ihres an sich schon reichen Lehrplans vorzubeugen.

Persönliches

Für ein Grabdenkmal Hugo Riemanns, des vor zwei Jahren verstorbenen großen Leipziger Musikforschers, sind bisher etwa 7000 Mark eingegangen. Zur würdigen Ausgestaltung bedarf es noch einer gewissen Summe, zu deren Aufbringung Beiträge an den Nachfolger auf Riemanns Lehrstuhl, Prof. Dr. Hermann Abert, Leipzig, Schwägrichenstraße 19, erbeten werden. Mit der künstlerischen Ausführung des Grabmales ist der Leipziger Bildhauer Professor Felix Pfeifer beauftragt worden.

Erfurt. Hier starb, 35jährig, der Kapellmeister Heinrich Wohlfarth infolge einer Gehirnhautentzündung. Der vielversprechende junge Künstler war früher als Kapellmeister am Weimarer Nationaltheater tätig.

Friedrich Schorr, der Heldenbariton der Kölner Oper, wurde von 1923 an für 5 Jahre an die Berliner Staatsoper berufen.

Dr. Paul Weingarten, der bekannte Pianist, wurde zum Professor an der Akademie der Tonkunst in Wien ernannt.

Hannover. Zum Intendanten am hiesigen Opernhause ist Willy Grunwald ernannt. Grunwald ist geborener Hannoveraner und seit 1895 in Berlin, wo er zuletzt Direktor des Lessingtheaters war.

Brahms-Gedächtnis-Konzerte. Walter Rehberg, der bekannte Pianist, wird aus Anlaß der 25. Wiederkehr des Todesjahres von Johannes Brahms (gest. 3. April 1897) in der bevorstehenden Konzertzeit in Leipzig an fünf Abenden sämtliche Klavierwerke des Meisters zum Vortrag bringen. Die ersten vier Abende finden am 24. September, 1., 8. und 13. Oktober im Feurich-Saale statt. Am fünften Abende (1. November, Zentraltheater) gelangen unter Mitwirkung des Grotrian-Steinweg-Orchesters und unter Leitung von Hermann Abendroth die beiden Klavierkonzerte zur Aufführung.

Von Erwin Lendvai wird demnächst eine größere Sammlung von Männerchören heftweise im Verlage von B. Schotts Söhne, Mainz, erscheinen. Die Sammlung trägt den Titel „Neue Dichtung". In dem im September erscheinenden 1. und 2. Heft werden unter anderen die Dichter Löns, Spitteler, Stef. Zweig, Kassak, Heynicke und Wallbach vertreten sein.

Christian Sindings 3. Sinfonie wurde nach dem Erfolge, den das Werk im Gewandhaus zu Leipzig und in Berlin erzielt hat, in der Nordischen Woche in Lübeck aufgeführt. Starkes Interesse wird dem Werke im Auslande entgegengebracht.

Herrn Oberregisseur und Schauspieler Ludwig Hansen wurde die künstlerische Leitung des Schwarzburg-Sondershausischen Landestheaters (Arnstadt-Sondershausen) vom Ministerium übertragen. Die Spielzeit, die neben Schauspiel und Operetten auch Opern bringen wird, beginnt am 15 September.

Josef Mann, der glänzende Tenor der Berliner Staatsoper, brach während der Vorstellung von Verdis Oper „Aida" am 5. September gegen 9 Uhr abends infolge eines Herzschlages plötzlich tot zusammen. Die Vorstellung wurde sofort abgebrochen. Mit Mann ist wieder einer der größten jetzigen Tenöre dahingegangen, ein Sänger, dessen dunkler, satter Tenor mit der spielend leichten Höhe jedem Hörer in Erinnerung bleiben wird. Auch Leipzig konnte ihn während der Frühjahrsmeßsondervorstellungen im Neuen Theater kennen lernen.

An Stelle von Prof. Wendling wurde als erster Konzertmeister des Württembergischen Landestheaterorchesters Max Strub aus Köln, ein Schüler Prof. Bram Elderings und Inhaber des Mendelssohn-Preises vom Jahre 1918, verpflichtet.

Carl Scheidemantel, der bisherige Intendant der Dresdner Oper, ist mit Eintritt des neuen Mannes, des Dr. Reucker, von seinem Posten zurückgetreten, und zwar so ziemlich sang- und klanglos. Jeder, der die Verhältnisse überblickte, mußte von allem Anfang sagen, daß das einstige so ausgezeichnete Mitglied der Dresdner Oper als Direktor keine Lorbeeren pflücken werde, woran nicht allein die heutigen Verhältnisse schuld sind. Von Scheidemantel wird übrigens bereits berichtet, daß er die deutsche Übersetzung der neuen Oper Mascagnis „Der kleine Marat" hergestellt habe. Wie fix wir Deutschen doch immer hinter den Ausländern herlaufen! Kaum hat man in Italien die neueste der ins Dutzend gehenden Mascagnischen Nietenopern herausgebracht und schon wieder halb vergessen, so macht man sich in Deutschland hinter sie her, um sie für deutsche Bühnen zu präparieren. Kann man es denn in Deutschland nicht so machen, wie es die Ausländer den deutschen Opern gegenüber machen? Man wartet in Italien — vom heutigen Frankreich gar nicht zu reden — ruhig zu, ob eine deutsche Oper in ihrem Ursprungsland wirklich durchgreift, keinen Premieren-, sondern nachhaltigeren Erfolg hat, und dann besinnt man sich erst noch und überlegt sich, ob das betreffende Werk sich auch für die veränderten Verhältnisse eigne. Warum müssen wir Deutsche doch immer derart hinter den Ausländern her sein? Hat denn der Krieg wirklich gar nichts gelehrt?

Die Leitung der Dresdner Volkssingakademie übernimmt wieder Musikdirektor Johannes Reichert an Stelle des zurückgetretenen Kapellmeisters Kurt Striegler.

Willy Stuhlfeld, der Intendant der vereinigten Stadttheater Nürnberg-Fürth-Erlangen, der seit Jahren durch zahlreiche Uraufführungen sich den Ruf eines tatenlustigen Bühnenleiters errungen hat, ist auf Grund seiner erfolgreichen Tätigkeit vom Kunstausschuß und Stadtrat in Nürnberg einstimmig für weitere 3 Jahre als Intendant wiedergewählt worden.

So melden die Zeitungen. Sollte nicht in erster Linie der Intendant eines Theaters für Vorkommnisse, wie sie gerade in Nürnberg passierten — s. Schiebertum im Opernleben, Heft 16, S. 435 —, verantwortlich zu machen sein, und nennt man derartiges in der heutigen Stadt Hans Sachsens „erfolgreiche Tätigkeit"? „Tatenlustige Uraufführungen", wie biegsam ist doch die deutsche Sprache im Laufe der Zeit geworden! Wir hingegen fragen, wann findet in Nürnberg die nächste Schieber-Uraufführung statt?

Von Gesellschaften und Vereinen

Berlin. Der Bruno Kittelsche Chor hat mit seinen regelmäßigen Übungen begonnen; er veranstaltet im kommenden Winter fünf Abonnementskonzerte mit dem Philharmonischen Orchester und namhaften Solisten in der Philharmonie. Außer Werken von Händel, Beethoven, Bruckner, Verdi bringt der Chor für Berlin eine Erstaufführung des „Stabat mater" von Dvořak. — Sollte in Berlin wirklich dieses herrliche Stabat mater noch nie zur Aufführung gelangt sein? Es scheint uns dies fast undenkbar.

Gesangvereinskonzerte auf der Straße. (S. 2. Augustheft S. 436.) Wie uns aus Bautzen berichtet wird, hat den Gedanken, derartige Konzerte zu veranstalten, auch der dortige Männergesangverein Sängerbund (120 Sänger) unter Leitung des Chormeisters Petzold aufgegriffen und in die Tat umgesetzt. Zunächst sang man den Insassen des Stadtkrankenhauses, indem man vor dem Hauptgebäude Aufstellung nahm, eine ganze Reihe Perlen aus dem deutschen Liederschatz. Gerade vor Kranken zu singen, hat uns besonders gut gefallen. Denn daß die Musik auf solche einen überaus wohltätigen Einfluß ausüben kann, bestätigt sich auch heute immer wieder, wie mit dieser Tatsache manche Ärzte sogar arbeiten. Zu etwas späterer Stunde — es war an einem Sonntag — trat der Verein vor der Oberrealschule zum Volksliedersingen an, wo die Vorträge vor zahlreichen Zuhörern ebenfalls reichen Beifall fanden.

Auch in Leipzig finden häufig derartige Konzerte statt.

Die „Robert-Schumann-Gesellschaft" (Zwikkau) veranstaltete zu Ehren des 80. Geburtstages von Fräulein Marie Schumann (älteste Tochter Rob. Schumanns) eine außerordentliche Mitgliederversammlung. Die musikalische Vortragsfolge bei der Feierlichkeit war folgende: 2. Satz aus der „Jugendsonate", op. 118,3 von R. Schumann, „Marien gewidmet" von ihrem Vater. Drei Lieder von Clara Schumann. Variationen für Pianoforte, über ein Thema von R. Schumann und demselben gewidmet, von Clara Schumann. Drei Lieder und „Humoreske" für Pianoforte von R. Schumann. Die Achtzigjährige lebt in Interlaken.

Koburg. Der „Sängerkranz"-Koburg hat am 31. Juli eine 17tägige Konzertreise durch Deutsch-Österreich beendet. Neben dem künstlerischen Erfolg, den die wackere Sängerschar unter ihrem begeisternden Chorleiter Kirchenmusikdirektor Weißenborn überall errang, war die Fahrt eine nationale Tat im Sinne des Anschlußgedankens. Sie berührte Ischl, Gmunden, Linz, Wien, Semmering, Mürzuschlag, Graz, Klagenfurt, Villach, Millstadt, Salzburg und Innsbruck. Allerorts fanden die Koburger begeisterte Aufnahme. Die Reichshauptstadt Wien, wo die Sänger von den Spitzen der städtischen und staatlichen Behörden begrüßt wurden, gab den Gästen aus dem Mutterlande ein Festbankett, und gleich glänzend und herzlich war der von den österreichischen Brüdervereinen und den Behörden einzigartig vorbereitete Empfang in den anderen Orten. Die Vortragsfolge der Konzerte galt dem deutschen Gedanken. Solistisch wirkten erfolgreich der vortreffliche Heldentenor des Koburger Landestheaters Brohs-Cor-

des und der ausgezeichnete Pianist Prof. Weinreich-Leipzig mit.

Kassel. Vor kurzem ist hier das Spohr-Museum eröffnet worden. Die 1914 nur 19 Nummern aufweisende Sammlung ist inzwischen durch eine rastlose Sammeltätigkeit ihres Begründers und Leiters, Heinrich Stein, zu einem stattlichen Museum angewachsen. Die günstigen Ausbaumöglichkeiten infolge des namentlich in Kassel fast verschwenderisch vorhandenen, aber zerstreuten Materials von Erinnerungen kamen dem Schöpfer des Museums sehr zu statten. Es war von Anfang an sein Ziel, nicht nur Spohr allein, sondern auch seine Schüler, Freunde und Zeitgenossen sowie die Geschichte des Kasseler Theaters einschließlich der Kapelle darin zu verewigen. Vollendet wurde das Werk mit der Übergabe und Angliederung einer bisher in städtischem Verwahr gewesenen Spohr-Sammlung durch den Magistrat der Stadt Kassel. Bezüglich Erwerb der Mitgliedschaft oder Zuweisung von Spenden setze man sich mit der Schriftstelle der Spohr-Gesellschaft, Kassel, Friedrichstraße 17, in Verbindung.

Allgemeine Notizen

Bochum. Eine bisher unbekannt gebliebene Ouvertüre von Anton Bruckner (G-Moll) wird in einem der ersten Sinfoniekonzerte des Bochumer städtischen Orchesters unter Rudolf Schulz-Dornburgs Leitung zur deutschen Erstaufführung gebracht werden. Das Werk erlebte, wie bereits gemeldet, seine Uraufführung in Klosterneuburg an der Donau (Oberösterreich).

Dresden. Zur Leitung der Sinfoniekonzerte in der Staatsoper ist bekanntlich für die Reihe A Generalmusikdirektor Busch aus Stuttgart verpflichtet worden. Um nun auch für die Reihe B die Einheitlichkeit der Leitung und der Programmaufstellung herbeizuführen, sind die Kapellmeister Kutzschbach und Reiner übereingekommen, den letztgenannten mit der alleinigen Leitung der sechs Konzerte der B-Reihe zu betrauen.

Essen. Die Vortragsreihe der zehn städtischen Sinfoniekonzerte in Essen bringt im kommenden Winter an neueren eWrken: Atterberg, Meeres-Sinfonie; Bruckner, 4. und 7. Sinfonie; Debussy, Der Nachmittag eines Faun; Dukas, Der Zauberlehrling; Glasunow, 6. Sinfonie; Halm, Konzert für Orchester, Klavier, Orgel; Reger, Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven, Romantische Suite; Sinding, 3. Sinfonie; Strauß, Liebesszene aus Feuersnot, Don Quichotte; Mahler, 1. und 4. Sinfonie; H. Unger, Levantinisches Rondo.

Gera. Die Reußische Kapelle führt unter Leitung von Prof. H. Laber in ihren acht Konzerten 1921/22 an neueren oder seltener aufgeführten Werken folgende auf: Spohr, Ouvertüre zu Jessonda. Erdmann, Sinfonie. Rangström, Elegische Suite. Reznicek, Sinfonie D-Dur. Braunfels, Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz. Mozart, Hornkonzert. Lendvai, Scherzo. Mahler, 5. Sinfonie. Ferner im Musikalischen Verein für Gera in sechs Konzerten: Wetzler, Ouvertüre zu „Wie es Euch gefällt". Noelte: Arie aus „Francois Villon". Strauß: Orchestersuite aus der Musik zum Bürger als Edelmann. Atterberg, Sinfonia piccola. Th. Blümer: Capriccio für Violine. Bruckner, 1. Sinfonie. Marx, Klavierkonzert. Bischoff, 2. Sinfonie. Thießen, Rondo. Bach, Matthäuspassion.

Rheinische Thalia. Unter dem an die Mannheimer Kulturtradition anknüpfenden Titel „Rheinische Thalia" beginnt am 1. September im Verlage von Max Beck, Mannheim und Leipzig, eine vom Mannheimer Intendanten Dr. Adolf Kraetzer herausgegebene Wochenschrift des Nationaltheaters zu erscheinen, die durch Beiträge führender Fachleute und regelmäßige Bildbeigaben die Tätigkeit der Mannheimer Bühne geleiten soll. Die Zeitschrift, die den Untertitel „Blätter für badische und pfälzische Kultur" führt, wird gleichzeitig den geistigen Interessen des engeren Heimatgebietes gewidmet sein. Die Schriftleitung hat Dr. Ernst Leopold Stahl, Heidelberg, übernommen.

Erfurter Volkshochschulkonzerte. Als diese Konzerte im September 1919 ins Leben gerufen wurden, hat wohl kaum einer der Interessenten geahnt, daß sie einen derartig begeisterten Zuspruch haben würden. Der verdienstvolle Leiter derselben, Walter Hansmann, Direktor des Thüringer Landes-Konservatoriums in Erfurt, hat hier mit der sicheren Ruhe und dem unbeirrbaren Gefühl des wirklichen Künstlers ein Werk geschaffen, das von Reformern und Gegenreformern mit gleicher unbeschränkter Achtung und Freude begrüßt werden muß. Denn die Konzerte der Volkshochschule geben dem Musikleben unserer Stadt ein besonderes Bild und eine eigenartige Färbung, die es in früheren Jahren entbehrte. Hier ist wirkliche und edelste Kulturarbeit geleistet worden, in einer Zeit, die täglich größere Abstriche von ihren Kulturwerten und künstlerischen Zielen macht, doppelt anerkennenswert! Da im ersten Winter die 10 veranstalteten Konzerte alle überfüllt waren, sah sich der Leiter veranlaßt, die im letzten Winter gegebenen 8 Konzerte zweimal zu wiederholen, so daß es 24 Konzerte wurden, die wiederum alle ausverkauft waren. Ungefähr 25000 Personen haben sich an den Werken unserer größten Meister wie Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Haydn, Händel, Schubert, Schumann usw. erfreuen dürfen, da Walter Hansmann von dem Gedanken ausging, in diesen Konzerten nur das Beste vom Besten zu geben. Es wurden sowohl Klavier-, Violin-, Quartett- und Lieder-Abende wie auch Konzerte mit großem Orchester und Streichorchester veranstaltet. Künstler wie J. Klengel, A. van Eweyk, M. Schwedler, H. Schachtebeck, O. Springfeld, Erika Wedekind, W. Eickmeyer, W. Hansmann, Cläre von Conta und noch viele andere, haben dazu beigetragen, diese Abende weit über den Rahmen sonstiger Volksveranstaltungen emporzuheben.

Unter dem Namen „Volkskunst" veranstaltet das Konzertbureau Méry, Berlin, in der kommenden Saison eine Reihe von Sonntagnachmittags-Konzerten für den Mittelstand in den Großberliner Konzertsälen, zu denen als Dirigenten Leo Blech, Max von Schillings, Dr. Heinz Unger ihre Mitwirkung zugesagt haben, außerdem noch andere bedeutende Künstler und die Kammermusikvereinigung der Staatsoper.

Wien. Anläßlich der Wiener internationalen Messe beabsichtigt man, Mozarts „Figaros Hochzeit" im Redoutensaaltheater in der Burg aufzuführen.

Verschiedenes

Kinomusik in Amerika. In Ergänzung des kleinen Artikels über Kinomusik (S. 469 dieser Nummer) werden Mitteilungen über amerikanische Verhältnisse auf diesem Gebiet willkommen sein, zumal sie in manchem von dem unsrigen abweichen. Der Amerikaner ist sehr musikhungrig geworden und so spielt die Musik in diesen Theatern eine viel größere Rolle als bei uns. Hören wir indessen den Deutschschweizer-Amerikaner Litolf, der, in einem großen amerikanischen Kinokonzern als Beamter beschäftigt, im „Artist" u. a. folgendes ausführt: Wir haben drüben das allergrößte Interesse daran, die musikalische Ausgestaltung unserer Kinotheater auf der Höhe zu halten. Dank der Musikerorganisation wird uns alle Mühe der Verwaltung der Orchester abgenommen. Es ist ein Herr da, welcher von der Organisation bestellt und von ihr auch bezahlt wird, um alle internen Angelegenheiten zu regeln. Dieser Herr ist aber in keinem unserer Orchester be-

schäftigt, und das garantiert wiederum das Fehlen aller eigennutzigen Absichten. Hingegen ist das Arrangement der Filmbegleitmusik und der Kinokonzerte ganz dem Ermessen des Kapellmeisters anheimgestellt. Was wir unter Kinokonzertmusik verstehen, das ist den Deutschen sicher fremd. Wir haben in unseren und überhaupt in allen Kinotheatern der großen Städte einen Konzertteil, den man ebenso ungern versäumt, wie etwa man in einem deutschen Opernhause die Ouvertüre versäumen würde. Schon darum, weil der Konzertteil bei beleuchtetem Hause erledigt wird, wo man sehen und wo man sich sehen lassen kann. Der Kapellmeister hat immer über 24 Musiker zur Verfügung, und wenn er 80 hat, so ist das keine Ausnahme, das ist die Regel. Sehr gewundert hat es mich, daß man in den deutschen Kinotheatern noch nicht dahintergekommen ist, wie doch ein gut gepflegtes Konzertprogramm, außerhalb der Filmbilder nämlich, dem Publikum den Besuch von Musiklokalen ersetzen müßte, wenn das Publikum überdies Gelegenheit hat, auch zu erfahren, was es zu hören bekommt. Wir haben darum Programmhefte eingeführt, in denen die Musikstücke und die sonstigen Einlagen des Konzertteiles zu lesen sind. Da wir in letzter Zeit sehr reichlich Tanzkünstler engagieren, ist die Musik, ist das Orchester ziemlich stark in Anspruch genommen. Gastdirigenten sind keine Seltenheit. Von Bedeutung ist unser Kinotheater selbst, denn seine Bauart ist nicht mit Rücksicht auf etwaige spätere Veranstaltungen anderer Art gewählt, sondern nur für Kinozwecke gedacht, so daß dem Orchester derjenige Raum gewährt wird, den es braucht. Würde irgendeine deutsche Kinounternehmung den Gedanken erwägen, durch musikalische Veranstaltungen das Publikum zu interessieren, der Gedanke müßte schon an der Unzulänglichkeit des Orchesterraumes scheitern.

Über das Filmmusikprogramm erfährt man verschiedenes Interessante. So sind in Amerika die Wagnerschen Opern, bzw. die Opernmusik von Wagner genau so beliebt, wie es etwa Puccini oder Mascagni ist. Das Publikum denkt sich gar nichts dabei, wenn zu einem Wildwestfilm deutsche oder italienische Opernmusik gespielt wird. Würde diese Musik mangelhaft oder nur durch kleine Besetzungen ausgeführt, würde man sicher dagegen protestieren. Aber eben die konzertmäßige Ausführung durch Konzertorchester läßt das Publikum die Widersinnigkeit vollständig vergessen.... Unsere Kapellmeister sind der Meinung, daß ihnen die italienischen Komponisten weitaus nützlicher für die Filmmusik sind, obzwar, wie gesagt, sehr viel deutsche Musik gespielt wird. Wir haben deshalb erst kürzlich unsere sämtlichen Orchester mit einer aus Italien bezogenen Auswahlsendung italienischer Musik beteilt, obgleich es Sache des Kapellmeisters ist, für die Ergänzung des Notenbestandes zu sorgen. Im allgemeinen kann man sagen, daß die äußere Ausgestaltung der Musik im Kino drüben die deutschen Verhältnisse weit hinter sich läßt. Andererseits muß zugegeben werden, daß die Sorgfalt, welche die deutschen Kinokapellmeister den Filmen widmen, geradezu imponierend ist und Bewunderung abnötigt. In Deutschland werden die Mängel der Orchester, ihre Kleinheit und ihre Vernachlässigung durch die Güte der Musik sowohl als durch die Intelligenz der Kinokapellmeister wettgemacht. Da ferner die deutsche Presse auch die Filmmusik oft zum Gegenstand ihrer Betrachtungen macht, so hat der Kapellmeister die Genugtuung, seine Tätigkeit gewürdigt zu wissen. Das ist bei uns selten oder nie der Fall. Die amerikanische Kinokritik betrachtet die Musik im Kino als eine Art angenehme Beigabe, über die sich ein Eingehen erübrigt. Was für die Musik geschieht, das geht von seiten der Theaterbesitzer aus, und wenn auch alles mehr in die Breite geht als in die Tiefe, so hat der Kapellmeister wenigstens die Befriedigung, dem Publikum zu gefallen. Weil wir auf den Konzertteil großen Wert legen, darf das Orchester auch häufig für den ihm gespendeten Beifall danken, was ich in Europa bisher nicht beobachten konnte.

Duisburg. Die Konzertveranstaltungen für den Winter 1921/22 haben sich um zwei Konzertreihen vermehrt. Auch die Anzahl der Veranstaltungen ist erhöht. So zeigt das Konzertprogramm: I. Acht Hauptkonzerte (Samstags) und zwei Kammermusikabende (gegen sechs im Vorjahr); II. Acht Wiederholungen (Sonntags) (gegen sechs im Vorjahr); III. Sechs Sinfoniekonzerte (Samstags) und zwei Kammermusikabende; IV. Sieben Mittwochs-Sinfoniekonzerte, sämtlich unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Scheinpflug; V. Sechs Kammermusikabende des Grevesmühl-Quartetts. An Erstaufführungen sind hervorzuheben: Ed. Erdmann, „Sinfonie in D-Dur"; Max Reger, „Der Einsiedler"; Lothar Windsperger, „Konzertouvertüre in G-Dur"; R. Strauß, „Der Bürger als Edelmann"; W. Braunfels, „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Hektor Berlioz"; A. Schönberg, „Verklärte Nacht"; E. Strüßer, „Frühlingsbilder"; H. Unger, „Hymnus an das Leben"; E. v. Reznicek, „Traumspiel"; A. Bungert, „Torquato Tasso"; E. Kunsemüller, „Serenade für kleines Orchester"; L. Heß, „Abu und Nu"; Korngold, „Viel Lärm um Nichts"; F. Busoni, „Turandot"; Musik für Orchester. O. S.

Dessau. Das „Friedrich-Theater" versendet eine Übersicht über die Spielzeit 1920/21. Die Winterspielzeit, 1. September 1920 bis 31. Mai 1921, brachte als Uraufführung in der Oper: O. v. Chelius, „Magda Maria". An Erstaufführungen: Offenbach, „Die schöne Helena"; Strauß, „Der Rosenkavalier"; d'Albert, „Der Stier von Olivera"; Künneke, „Das Dorf ohne Glocke" (Singspiel). Namhafte Gäste auswärtiger Theater aus Berlin, Dresden, Hamburg, München, Leipzig usw. waren zu Gastspielen an der Oper verpflichtet. — In Konzerten und an Kammermusikabenden gab es an Erstaufführungen zu hören: Hjalmar Borgstrom, „Tanken" (Der Gedanke), sinfonische Dichtung für großes Orchester in fünf Sätzen und einem Prolog; Reger, „Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart"; Forsyth, „Konzert in G-Moll für Viola alto mit Orchester"; Strüver, „Streichquartett in Es-Dur"; E. T. A. Hoffmann, „Quintett in C-Moll für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Harfe; Dohnányi, „Sonate in B-Dur für Klavier und Violoncello" usf. Auch für die Konzertveranstaltungen waren erste Solisten verpflichtet.

Das Kammerorchester des Schauspielhauses Düsseldorf von Hanns W. David. Das jüngst gegründete „Kammerorchester des Schauspielhauses Düsseldorf" unterscheidet sich von anderen Orchestern durch seine Zusammensetzung, und zwar dadurch, daß alle Instrumente solistisch besetzt sind. Es erinnert in seiner Beschaffenheit an ein Orchester zu Mozarts Zeiten, ehe sich die seit Beethoven und vor allem Wagner, infolge des immer stärker besetzten Streichkörpers 2—3fache Bläserbesetzung erforderlich gemacht hatte. Dadurch ist das Orchester berufen, vor allem Instrumentalwerke des 17. und 18. Jahrhunderts stilgerecht aufführen zu können. Es wird nicht nur die selten und meist unvollkommen zu Gehör gebrachte, größere Kammermusik der Klassiker bis zu Brahms und Reger gepflegt, sondern auch der jüngsten Produktion soll eine Stätte bereitet werden. Die besondere Aufgabe des Orchesters ist es, die Bühnenmusik zu Schauspielen auszuführen. Durch die kammermusikalische Besetzung, die auch starken dramatischen Ausdrucks fähig ist, jedoch das gesprochene Wort nicht erdrosselt, hofft der Gründer dieses Orchesters der dramatischen Kunst neue Anregungen zu geben.

Das Hallische Stadttheater ohne Chor. Intendant Leopold Sachse wird es versuchen, in der neuen Spielzeit des Stadttheaters ohne Chor auszukommen. Seit Jahren war am Theater in Halle ein Chorist engagiert, dessen künstlerische Leistungen nicht gerade auf der Höhe stehen. Aus sozialen Gründen verlängerte die Intendantur trotzdem das Engagement des Choristen von Jahr zu Jahr, bis sie am Ende des Jahres 1919/20 erklärte, sie schließe den Vertrag dieses Jahr auf alle Fälle zum letztenmal. Das Jahr ging vorüber, am Schluß aber hatte der Chorist noch immer keine andere Stellung gefunden. Intendant Sachse ließ sich nun auf nichts mehr ein; trotz aller Bitten verlängerte er den Vertrag nicht. Daraufhin schickten sämtliche anderen Chormitglieder die Entwürfe ihrer neuen Verträge zurück, um den Intendanten zu einem weiteren Jahresvertrag mit dem Chorsänger zu zwingen. Sie hatten jedoch die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Das Stadttheater wird von der Verpflichtung von Chormitgliedern für dieses Jahr gänzlich absehen. Es hat einen Spielplan aufgestellt, der 32 Opern umfaßt, die allesamt keinen Chor erfordern, darunter Wagners „Ring", den „Barbier von Sevilla", „Cosa rara", mehrere Mozartopern. — Durch Fortfall der Gagen für den Chor werden so erhebliche Ersparnisse erzielt, daß das übrige Personal bedeutend vergrößert werden kann und daß mit ersten Opern- und Schauspielkräften Gastspielverträge abgeschlossen werden können.

*

Zum Wettbewerb der Z. f. M. für vornehme Tänze. Die aus dem Wettbewerb hervorgegangenen acht preisgekrönten Tänze: Märchen-Walzer (Ph. Gretscher), Walzer in Des (A. Rahlwes), Livia-Walzer (B. H. Keyl), Valse grotesque (G. Klammer), Alt-Wien-Walzer (E. Püschel), Didda Intermezzo (B. H. Keyl), Ricordanza, Boston-Walzer (Ph. Gretscher), Wenn die roten Rosen blühn (M. Frey) erscheinen in allernächster Zeit in einem vornehm ausgestatteten Album mit apartem dreifarbigen Offset-Titel von Hermann Hempel, sowie in einzelnen Ausgaben in gleicher vornehmer Ausstattung im Steingräber-Verlag, Leipzig.

Bestellungen werden schon jetzt entgegengenommen. Die Preise werden wir in einem der nächsten Hefte veröffentlichen.

SCHRIFTLEITUNGSVERMERKE

Zu der „Steuerrede" im vorletzten Heft haben wir, da sie der und jener Leser wirklich doch ernst nahm, wo sie nicht ernst genommen werden soll, zu bemerken, daß das Ganze eine Satire ist, und zwar eben eine solche, die leider nur zu berechtigt ist, indem sie sich auf die ganze Art und Weise bezieht, wie die höchsten Instanzen des deutschen Reiches das Gebiet der Musik gerade auch hinsichtlich der Besteuerung behandeln. Der Verfasser läßt uns mitteilen, daß es ihm mit der Satire an und für sich blutiger Ernst sei, er freue sich aber herzlich darüber, daß es noch so naive Gemüter gebe, die die Rede als Factum nehmen konnten.

Die Abonnenten, welche die Hefte vom Verlage direkt beziehen und vierteljährlich bezahlen, wollen den Abonnements-Betrag für das IV. Vierteljahr 1921 (Oktober—Dezember), in Höhe von M. 9.—, in welcher Summe die Postüberweisungsgebühren einbegriffen sind, auf unser Postscheckkonto Steingräber-Verlag, Leipzig 51534 bis spätestens 25. September einzahlen. Von den Beziehern, deren Abonnements-Betrag bis 1. Oktober hier nicht eingegangen ist, werden M. 10.25 (Abonnement und Nachnahme-Spesen) in den ersten Tagen des Oktobers durch Nachnahme-Karte eingezogen. Wir bitten, für die Einlösung Vorsorge tragen zu wollen, damit unnötige Kosten vermieden werden. Bei dieser Gelegenheit verweisen wir nochmals auf unsere Bezugs-Bedingungen.

Der Postauflage dieses Heftes liegt ein Prospekt der Firma N. Simrock, Berlin und Leipzig bei.

Herausgeber: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlicher Schriftleiter: i. V. M. Stockhausen / Für die Ausstattung: Wilhelm Scheftel
Druck von Oscar Brandstetter / Sämtlich in Leipzig

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender deutscher Musiker!

Spenden können eingezahlt werden bei der Deutschen Bank in Leipzig oder deren Postscheckkonto Leipzig Nr. 4200 mit der Bezeichnung Steingräber-Verlag. Separatkonto: Robert-Schumann-Stiftung. / Filialen der Deutschen Bank befinden sich in fast allen größeren Städten Deutschlands. Außerdem wird jede andere Bankstelle gern bereit sein, Einzahlungen zwecks Überweisung an die Deutsche Bank in Leipzig entgegen zu nehmen; sie können aber auch durch Postanweisung direkt an die Deutsche Bank Leipzig erfolgen.

Die Stelle des Direktors
an der

Augsburger Musikschule

ist vom 1. Oktober ds. Js. an zu besetzen. — Gesucht wird eine hervorragende musikalisch-künstlerische Persönlichkeit, welche neben der Leitung der Schule auch eine führende Stelle im Musik- und Konzertleben der Stadt Augsburg einzunehmen in der Lage und gewillt ist. — Der Direktor ist verpflichtet, wenigstens in einem Fache auch als Lehrer an der Schule tätig zu sein. — Bewerber haben die Belege für ihre musikalische Ausbildung und den Nachweis dafür zu erbringen, daß sie dieselbe durch erfolgreiches Bestehen einer Prüfung abgeschlossen haben, wie sie an einer staatlichen Hochschule für Musik vorgeschrieben ist. — Des weiteren ist der Nachweis der bisherigen praktischen musikalischen Betätigung und insbesondere musikalischer Lehrtätigkeit zu erbringen. — Der Direktor soll in Gruppe XI der staatlichen Gehaltsordnung mit einem pensionsfähigen Anfangsgehalte von jährlich 9700 M. eingereiht werden, welcher in 14 Jahren bis zum Betrage von jährlich 14500 M. steigt. Mit dem Gehalte ist eine pensionsfähige Ortszulage im derzeitigen Betrage von jährlich 2600 M. bis 3200 M. verbunden und überdies eine widerrufliche Teuerungszulage von 50% des Gehaltes und der Ortszulage. Kinderzulagen werden gewährt nach den derzeitig geltenden Bestimmungen der staatlichen Beamtenbesoldungsordnung. — Frühere Dienstjahre in privater oder öffentlicher Stellung können angerechnet werden. — Bewerbungsgesuche sind spätestens bis zum 30 September ds. Js. an den Ausschuß der Augsburger Musikschule, zu Händen des Vorsitzenden, Bürgermeisters a. D. Geheimen Hofrats Gentner, Bahnhofstr. 28 II in Augsburg zu richten. Von persönlicher Vorstellung wolle vorerst abgesehen werden.

Augsburg, den 5. September 1921

Verwaltungsausschuß der Augsburger Musikschule

Wir machen darauf aufmerksam, daß in den nächsten Tagen die wohlbekannte **kritische Gesamtausgabe** von

Robert Schumanns Klavierwerken

von **Dr. Hans Bischoff**

in neuer v. Dr Walter Niemann durchgeseh. Aufl. erschein. wird

Zunächst lieferbar sind davon:

Edition Steingräber Nr. 500: Bd. I: Op. 15: Kinderszenen, Op. 68: Album für die Jugend, Op. 118: Drei Sonaten für die Jugend. M. 10.—

Edition Steingräber Nr. 501: Bd. II: Op. 2: Papillons, Op. 82: Waldszenen, Op. 99: Bunte Blätter, Op. 124: Albumblätter, Thema Es-dur. M. 10.—

Edition Steingräber Nr. 509: Bd. X: Op. 54: Konzert in A-moll mit unterlegtem II. Klavier. M. 8.—

Die anderen Bände befinden sich in Vorbereitung.

Ferner gelangt Ende September unser neues Preisverzeichnis zur Ausgabe. Es gibt unter anderem auch einen Überblick unserer Neuerscheinungen, unter denen besonders hervorzuheben sind: 2 Bände Bachscher Orgelwerke, herausgeg. von W. Eckardt. Jakob Donts „Gradus ad Parnassum für Violine", herausgeg. von W. Hansmann. Sechs geistliche Gesänge für 3 stimmigen Kinder- und Frauenchor von H. Marteau.
Werke von Kögler, Niemann, Gretscher, Erbe, Frey, Hinze-Reinhold, Spigl, Zuschneid usw.

Prospekte sind in allen Musikalienhandlungen kostenfrei zu haben. — Infolge ständig wachsender Herstellungskosten haben auch wir unsere Preise erhöhen müssen; sie sind **einschließlich aller Verleger-Zuschläge** berechnet, erhöhen sich aber noch um den **Sortiments-Zuschlag von 10%**

STEINGRÄBER-VERLAG, LEIPZIG

JOH. SEB. BACH

KLAVIERWERKE, ZWEITER BAND:

Die sechs französischen und die sechs englischen Suiten

Mit Anhang: Zwei Suiten in A-moll und Es-dur

Kritische Ausgabe mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehen von Dr. Hans Bischoff

EDITION STEINGRÄBER NR. 112

Preis M. 18.- einschließlich aller Verlags-Zuschläge

Flügel **Feurich** Pianos

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

88. Jahrgang Nr. 19 — *Leipzig, Sonnabend, den 1. Oktober* — 1. Oktoberheft 1921

Musikalische Gedenktage

1. 1865 Paul Dukas * in Paris / **3.** 1847 Friedrich Glasenapp * in Riga — 1907 Alfred Reisenauer † in Libau / **4.** 1880 Jacques Offenbach † in Paris / **7.** 1835 Felix Draeseke * in Koburg — 1821 Friedrich Kiel * in Puderbach bei Siegen / **8.** 1585 Heinrich Schütz * in Köstritz — 1834 François Adrien Boieldieu † in Paris — 1860 Felix Woyrsch * in Troppau — 1862 Emil Sauer * in Hamburg / **9.** 1873 Karl Flesch * in Moson (Ungarn) — 1881 Richard Wüerst † in Berlin / **10.** 1813. Giuseppe Verdi * in Roncole — 1889 Adolf Henselt † in Warmbrunn/ **11.** 1841 Friedrich Hegar * in Basel — 1896 Anton Bruckner † in Wien / **12.** 1852 Max Friedländer in Brieg — 1855 Artur Nikisch * in St. Miklos / **13.** 1792 Moritz Hauptmann * in Dresden / **14.** 1830 Edmund Singer * in Totis / **15.** 1862 Konrad Ansorge * in Buchwald.

AN DIE LESER DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Sich dem Leserkreis der Zeitschrift in offenen Worten mitzuteilen, fühlt der Unterzeichnete bei der Übernahme der Hauptschriftleitung ein unbedingtes Bedürfnis. Zudem stellt sich eine Aussprache als notwendig heraus, weil manches in der Zeitschrift anders wird, vielen Lesern aber die bisherige Zeitschrift derart lieb geworden ist, daß ihnen jegliche Änderung unerwünscht erscheinen dürfte. Freilich, wieder andere wünschten sich die Zeitschrift nicht unerheblich anders, wie den zahlreichen Beurteilungen, die anläßlich des Preisausschreibens in die Hände des Verlags gelangten, zu entnehmen war. Das Erfreuliche lag hier besonders in der starken innern Teilnahme, die sich für die Zeitschrift kundtat, und wo Teilnahme besteht, kann eine Aussprache auf fruchtbaren Boden fallen. Zwischen Herausgeber und Leserkreis muß auch eine gewisse Gemeinschaft bestehen, wenn es zu einem inneren Verhältnisse zwischen ihnen kommen will. Die Art nun, wie die Zeitschrift eingerichtet werden soll, macht auch den Versuch, in weit stärkerem Maße, als es bis dahin der Fall sein konnte, eine derartige Gemeinschaft herzustellen. Indessen gibt es zunächst noch anderes zu bemerken.

Als positivstes Zeichen für eine Wiedergeburt des deutschen Volkes wird auch der kritischste Kopf ansehen müssen, daß in manchen Kreisen wirklich der Wille zur Arbeit und zwar zu einer innern Arbeit vorhanden ist, ja, daß man vielfach förmlich danach lechzt, in einem derartigen Sinn arbeiten zu können. Die Kräfte für eine innerliche Betätigung sind auch in Deutschland glücklicherweise in reichlichem Maße noch vorhanden. Auf welche Weise man aber dieses seelische Arbeitsverlangen befriedigen kann, derart, daß der Betreffende auch fühlt, eine innere Arbeit — die immer mit seelischer Produktivität zu tun haben wird — geleistet zu haben, das gerade ist auf diesem Gebiet die große, eigentlich entscheidende Frage der Zeit, von deren Erfüllung die Zukunft unseres Geisteslebens abhängt. Ohne weiteres darf man sagen: Gelänge es, die betreffenden Kreise Deutschlands auf den verschiedensten geistig-seelischen Gebieten in diesem Sinne innerlich zu beschäftigen, so stünde das deutsche Volk in einigen Jahrzehnten wieder innerlich gekräftigt da und brauchte keine äußern und keine innern Feinde zu fürchten, weil dann der furchtbarste Feind, nämlich die ganze materielle Lebensauffassung, besiegt oder doch in den Hintergrund gedrängt wäre. Anders aber wie auf innere Weise wird gerade das deutsche Volk nie geheilt werden können, und da es, seinem eigentlichsten Wesen nach, nicht materiell veranlagt

ist, so besteht immerhin die Hoffnung, daß dieser antideutsche, materielle Geist auch wieder in seine Grenzen zurückgedrängt werden kann. Niemals aber anders wie auf innere Weise.

Sieht man die Dinge von dieser Seite an, so erwachsen gerade auch dem Herausgeber einer an eine Allgemeinheit sich wendenden Kunstzeitschrift Aufgaben besonderer Art. Er muß sich die Frage vorlegen, ob er nicht das eben besprochene Arbeitsverlangen, das auch im Leserkreis seiner Zeitschrift lebt, befriedigen kann, wodurch er also seinerseits den Versuch macht, an der großen, entscheidenden Frage unsrer Zeit mitzuarbeiten. Dieser Versuch soll hier gemacht werden, und zwar vor allem in jenem Teil der Zeitschrift, der „Innerer Betrachtung gewidmet" ist. Auf welche Weise, findet man dort ausgesprochen, wie auch gleich praktisch vorgegangen wird. Auf künstlerischem Gebiet muß es möglich sein, ohne irgendwelchen wissenschaftlichen Ballast zu innersten Fragen zu dringen, und zwar eben auf menschlich-künstlerische Weise, die auf weiter nichts als eine seelisch-geistige Bereicherung hinzielt, was mit einschließt, daß auch die produktiven Kräfte im Menschen lebendig gemacht werden.

Am Wiederaufbau der deutschen Musik mitzuarbeiten, wird die Zeitschrift als eine ihrer höchsten Aufgaben ansehen. Hier heißt es zunächst erkennen, wohin wir überhaupt gelangt sind und worin denn eigentlich das Wesen der deutschen Tonkunst besteht. Darüber wird ein bald erscheinender Artikel Klarheit zu verschaffen suchen, wie gerade bei dieser Gelegenheit einigermaßen das Arbeitsprogramm durch Angabe einer Anzahl von Aufsatzthemen entwickelt sei. Kurz gesagt, liegen die Verhältnisse so, daß, solange wir nicht einigermaßen über die Tonkunst des 19. Jahrhunderts ins Klare kommen, es auch ganz ausgeschlossen ist, daß man zu der heutigen Zeit in eine kritisch erkennende Stellung gelangt. Und daß kaum etwas nötiger ist als dies, leuchtet ohne weiteres ein. Unter diesem Gesichtspunkt wären dann Aufsätze zu betrachten, wie: Franz Liszt, der deutsche Musikverein und das Wesen deutscher Musik. — Der Kampf des harmonischen Prinzips gegen das melodische Urprinzip in der Tonkunst des 19./20. Jahrhunderts. — Was heißt ein geistiger Melodiker sein? — Zurück zu Bach, zu Mozart? — Das Judentum in der neueren deutschen Musik u. a. Hinsichtlich der modernsten Musik glauben wir uns kaum aufzuregen, was wohl damit zusammenhängt, daß diese Musik ihrerseits nicht recht die Kraft hat, sowohl Freund wie Gegner wirklich aufzuregen. Das Geschrei nach neuen Mitteln — die doch einzig der Ausdruck des heutigen „neuen", leider nur so furchtbar brüchigen und damit im künstlerischen Sinne doch alles, nur nicht wertvollen Menschen sein können — berührt jemand, der über diese wirklich nicht so schwierigen Fragen ins Reine gekommen ist, eigentlich kaum anders wie Kindergeschrei. Es gilt dann eben zu zeigen, warum man dazu gelangen mußte, von den Mitteln als solchen den Ausgangspunkt zu nehmen, statt — von etwas anderem. Was im übrigen unsere Kunstanschauung betrifft, so braucht es hierfür nur einiger Worte. Sie wurzelt in einer jahrelangen Beschäftigung mit den verschiedensten großen Meistern der Tonkunst, wobei im Mittelpunkt das Geistige steht, ein Standpunkt, den ein Beethoven dadurch drastisch zum Ausdruck brachte, daß er die Goetheschen Worte: Denn das Leben ist die Liebe, Und des Lebens Leben Geist, mit seinem Bleistift dick unterstrich. Wie sich der Geist in echten Werken der Tonkunst auf immer neue Weise manifestierte, davon werden hoffentlich mancherlei neue Proben vorgelegt werden können. All das soll dazu dienen, der inneren Betrachtung neues Material zuzuführen.

Anderer Art werden Aufsätze sein, die sich mit Fragen der heutigen „Musikpolitik" beschäftigen und wofür man gleich in dieser Nummer einen bezeichnenden Beitrag (Die Notlage der konzertierenden Künstler) findet. Es gibt auf diesem Gebiet vieles zu tun, und der Unterzeichnete hofft gerade auf die Mitarbeit von solchen Musikern und Musikschriftstellern rechnen zu können, die so recht im Leben stehen und den nötigen praktischen Blick besitzen.

Willkommen wird vielen eine andere Regulierung der Musikberichte sein. Sie sollen teilweise in vierteljährlich erscheinenden Beilagen veröffentlicht werden, wodurch die Zeitschrift entlastet wird. Regelmäßig wird indessen wieder Leipzig vertreten sein, worüber sich näher auszusprechen unnötig erscheint.

Von humoristisch-satirischen und auch belletristischen Beiträgen soll durchaus nicht vollständig abgesehen werden. Ein schlechter Musikante, der nicht an einem Musikantenwitz, einer Schrulle usw. seine Freude hätte!

Und nun genug, so manches auch noch zu bemerken wäre. Die Hauptsache würde sein, daß es gelingt, eine Art „Arbeitsgemeinschaft" herzustellen. Hierzu gehören zwei, wobei jeder schließlich das Entscheidende von sich aus geben muß. Der Unterzeichnete versucht dies für seine Person zu tun, so daß es nun also noch auf den andern Teil ankommt. Hoffen wir beiderseitig das Beste und seien wir beide von Herzen dafür dankbar, daß es eine derart herrliche deutsche Tonkunst gibt, daß man ruhig wagen darf, sie in den Mittelpunkt unseres innersten Lebens zu stellen.

Dr. Alfred Heuß

Hauptschriftleiter der „Zeitschrift für Musik"

Die Notlage der deutschen Musik

Von Dr. Georg Göhler / Lübeck

Auf allen Lebensgebieten hört man jetzt in Deutschland von „Notlage" und von den verschiedenartigsten Versuchen, ihrer Herr zu werden, reden, und überall kann man beobachten, daß man zu unzulänglichen und sogar zweckwidrigen Maßnahmen schreitet, weil man nicht bis zu den letzten Gründen der „Notlagen" vordringt. Man begnügt sich mit Halbheiten, legt Pflaster auf, wo Operationen nötig wären, und stopft schließlich immer wieder alle Löcher und Risse mit dem Universalmittel der neuen Zeit, dem Papiergelde, zu.

Ich habe einen dieser Heilversuche der Kunstpolitiker, die sogenannte Kulturabgabe, in dieser Zeitschrift bereits mehrmals als das gekennzeichnet, was sie ist, als Doktor Eisenbart-Kur. Daß der Plan überhaupt ernst genommen werden konnte und noch immer von wortgewandten Agitatoren und gutgläubigen Anhängern ernst genommen wird, zeigt, daß über die eigentlichen Gründe der Notlage der Musik sehr wenig ernsthaft nachgedacht wird.

Die Notlage der ernsten Musik hat die gleichen Gründe wie die Notlage aller geistigen Arbeit überhaupt und wie die jetzige Lage des deutschen Volkes ganz im allgemeinen. Man muß auch hier scheiden zwischen inneren und äußeren Ursachen. Die inneren sind naturgemäß die wichtigeren. Solange sie nicht beseitigt sind, bleibt der Kampf gegen die äußeren eine halbe Sache.

Die innere Ursache der Notlage der deutschen Musik ist der sittliche Zustand des Volkes, die herrschende Lebensauffassung. Ohne eine sittliche Erneuerung des ganzen Volkes, ohne eine grundsätzliche Richtungsänderung der Lebensanschauung ist der Musik mit noch so vielen Millionen Unterstützung nicht geholfen.

An dieser sittlichen Erneuerung, die sie selbst einzig retten kann, mitzuarbeiten, ist jetzt die eigentliche Aufgabe der Musik. Diejenigen Leute, die diese Zielsetzung für unkünstlerisch halten und verlangen, daß Musik nichts solle als „Musik sein", vergessen nicht nur, daß alle Kunst von Anfang an Ausdruck eines menschlichen Empfindens, in ihren höchsten Leistungen Ausdruck einer geschlossenen Weltanschauung gewesen ist, sondern auch, daß alle großen Persönlichkeiten in allen Künsten ihre durch die Jahrhunderte dauernde Geltung nur dem rein menschlichen Werte ihrer Leistungen, der sittlichen Kraft ihrer Werke verdanken. Die technische Beherrschung der betreffenden Kunst ist die ganz selbstverständliche Voraussetzung jeder Schöpfung, die dauernden Wert haben soll. Das unaufhörliche Ringen mit dem Stoff, die aufs höchste gesteigerte geistige Arbeitsleistung der ganz Großen in allen Künsten ist das Kennzeichen einer sittlichen Kraft, deren Fehlen eben eine künstlerische Höchstleistung überhaupt unmöglich macht.

Es ist notwendig, daß darüber Klarheit geschaffen wird, inwieweit denn die Musik seit Beethoven überhaupt diesen Ansprüchen genügt hat und inwieweit sie durch ihren eigenen Niedergang den sittlichen Niedergang des deutschen Volkes mitverschuldet hat.

Die Tatsache, daß die ganze öffentliche Musikpflege und im Zusammenhang damit der größte Teil des künstlerischen Schaffens auf den Musik-„Genuß" eingestellt worden ist, zeigt bereits, welcher Art die Lebensauffassung war und ist, die dieser sogenannten Kunst zugrunde liegt.

Seit anderthalb Jahrzehnten weise ich auf den Schaden hin, den der deutschen Kunst die Überschätzung von Richard Strauß gebracht hat. Man hat mir persönliche Motive untergeschoben, man bezeichnet mich als Reaktionär, obwohl ich im Gegenteil z. B. geschrieben habe, daß die spießbürgerliche Zahmheit der Salome-Musik dem Vorwurf — wenn schon, denn schon! — in keiner Weise gerecht werde. Außer ganz wenigen Fachmusikern haben nur zahlreiche Laien gemerkt, worum es sich eigentlich bei diesem Kampf handelt, um eine grundsätzliche Entscheidung über die künftige Stellung der Musik im deutschen Geistesleben.

Um diese grundsätzliche Stellungnahme haben sich die deutschen Künstler herumgedrückt. Solange sie sich aber um derartige grundsätzliche Für und Wider, die mit musikalischem Fortschritt und ähnlichen Unsinnsphrasen nicht das Geringste zu tun haben, weiterhin herumdrücken, ist eine Besserung der Notlage der deutschen Musik ganz unmöglich.

Es handelt sich um das Farbebekennen, nicht wegen Quinten- und Quartenfortschreitungen, horizontalen Hörens und atonalen Empfindens, sondern wegen der grundsätzlichen Stellung der Kunst im Lebenshaushalt des Volkes, wegen der Mitarbeit an seiner sittlichen Erneuerung.

Dazu bedarf es keiner Phrasen und Reden, am allerwenigsten irgendwelcher Art von Expressionismus, sondern einfach arbeitsamen Lebens, das die Erkenntnis verwirklicht, daß die Kunst der Niederschlag der Weltanschauung eines Volkes ist und diese Weltanschauung in der vollkommensten Weise zum Ausdruck zu bringen hat.

Ganz gewiß war die Musik der letzten Jahrzehnte und ist unsere Musik und Musikpflege auch der Niederschlag der Lebensauffassung weiter Kreise. Da dieser Lebensauffassung aber der Zusammenbruch Deutschlands und die jetzt herrschenden Zustände zu danken sind, so ergibt sich

daraus, daß entweder eine sittliche Erneuerung des Volkes kommen oder der Zusammenbruch endgültig bleiben muß.

Vor der Entscheidung, ob sie die sittliche Erneuerung mit herbeiführen oder den Zusammenbruch besiegeln helfen will, steht jetzt die deutsche Musik. Mit ihrem eigenen Schicksal ist die Mitbestimmung der deutschen Zukunft in ihre Hand gegeben.

Vorläufig sieht's in der Kunst noch genau so aus wie in der Politik. Man streitet sich um Richtungen, man arbeitet mit Schlagworten, mit „ismen", „kratien" und ähnlichen Phrasen, man verficht mehr oder minder finanzielle Sonderinteressen und richtet seine Blicke und Kräfte nicht auf den Kern der Sache. Hier wie dort brauchen wir die Abkehr von der Parteiwirtschaft, das Zusammengehen aller anständigen Menschen, die Anerkennung sittlicher Grundbegriffe und die Richtung auf ein sittliches Ziel.

Schon diese Zielsetzung, die letzten Endes in der Erhaltung und Entfaltung aller in der besonderen Natur eines Volkes ruhenden, gesunden Lebenskräfte besteht, wird diese Kräfte zu ganz anderer Tätigkeit anspornen als die zerfahrene Vielgeschäftigkeit und Grundsatzlosigkeit der letzten Jahrzehnte. Um die Erkenntnis, daß die letzten 8 Jahrzehnte das Jahrhundert der Nebensächlichkeiten, Äußerlichkeiten, Unklarheiten waren, daß der Fortschrittsgedanke, der darin die Hauptrolle spielte, das Unklarste, Äußerlichste, Nebensächlichste ist, was sich in Kunst und Leben denken läßt, ist nicht herumzukommen.

Wir müssen selbst dem einzigen Musiker, der damals versuchte, seine Kunst zum Ausdruck einer Weltanschauung zu machen, so kritisch gegenübertreten, wie es Bruno Golz in seiner Schrift „Wolfram und Wagner" („Deutscher Geist", Heft 4, R. Voigtländers Verlag) tut, und müssen mit allen Kräften daran arbeiten, daß deutscher Geist wieder seinen rechten Ausdruck im Gesamtleben des Volkes und in den Werken seiner Künstler findet.

Die eigentliche innere Not der deutschen Musik der letzten Jahrzehnte und unserer Zeit überhaupt ist die Verworrenheit und Unklarheit, die sich aus dem Mangel einer im Volke wurzelnden, aus den besonderen Eigenschaften gerade des deutschen Volkes sich ergebenden Lebens- und Weltanschauung, aus dem Fehlen eines sittlichen Maßstabes ergibt.

Bezeichnend für diesen Zustand sind jetzt die Anstrengungen der Anhänger von Richard Strauß, ihren Heldenleben(?)-Helden durch kräftige Posaunenstöße gegenüber den Schreker-Trompetern zu behaupten, bezeichnend die tüchtige Geschäftigkeit, mit der man rechtshändig eine Verhimmelung von Strauß, linkshändig eine von Mahler schreibt, bezeichnend die Einfalt, mit der man den Abstand zwischen Beethoven und Bruckner aufhebt und Hugo Wolf den modernen Schubert nennt.

Was haben alle solche ungereimte Partei-Hubereien mit deutscher Kunst zu tun? Was ist damit für die Zukunft gewonnen? Neben der Erkenntnis der inneren Ursachen der Notlage der deutschen Musik verschwindet all solcher Kleinkram. Und wenn diese inneren Ursachen erkannt sind, wird der deutsche Musiker und Musikfreund mehr zu tun haben, als sich über musikalische Kaffeekränzchen- und Bierbank-Gesprächsstoffe aufzuregen; er wird das ganze Musikleben rücksichtslos von allem Unkraut säubern, das in den Genießer-Jahrzehnten emporgeschossen ist, und wird den Boden der Volksseele bereit machen helfen für eine neue deutsche sittliche Welt- und Lebensauffassung, die in einer neuen deutschen Kunst ihren Ausdruck findet.

Voraussetzung für das Gedeihen dieser Arbeit ist freilich, daß auch die äußeren Ursachen der Notlage der ernsten Musik unserer Zeit erkannt und beseitigt werden. Treten sie auch gegenüber den inneren an Wichtigkeit weit zurück, so wäre es doch eine sinnlose Erschwerung, wenn man sie als gänzlich belanglos außer acht lassen wollte. Die äußere Notlage der deutschen Musik wird überdies erst in den kommenden Jahren in ihrer ganzen Furchtbarkeit sich zeigen. Gleichzeitig damit wird dann auch die Erkenntnis kommen, daß sie letzten Endes eine Folge des Friedensvertrages von Versailles ist.

Kunst hat mit Politik gewiß nichts zu tun; aber in einer Zeit, in der alles Geistige von wirtschaftlichen Bedingungen so sklavenhaft abhängig ist wie in der unsrigen, wäre jeder Mensch, der mit Kunst zu tun hat, ein Tor, wenn er sich über den eigentlichen Ursprung einer wirtschaftlichen Not, die zur Vernichtung starker geistiger Werte führen muß, nicht klar würde.

Alles, was getan wird, um die wirtschaftliche Notlage der Künstler und aller geistigen Arbeiter zu beseitigen, ist nur ein Tropfen auf einen heißen Stein und völlig vergebenes Bemühen, solange der Friedensvertrag von Versailles besteht. Dieser muß, je länger, je mehr, alle Ausgaben des Staates und des einzelnen für alle Dinge, die nicht zur Fristung des äußeren Daseins, zu den sogenannten Lebensnotwendigkeiten gehören, unmöglich machen. Langsam, aber sicher wird er alles erdrosseln, vom Elementar-Musikunterricht bis zum öffentlichen Konzert- und Theaterwesen und zum Musikverlag.

Es ist notwendig, wie bei den inneren Ursachen auch hier der Sache bis auf den Grund zu gehen und sich nicht durch den jetzt noch künstlich aufrecht erhaltenen Großbetrieb täuschen zu lassen. Wenn all das, was an Schieber-Wirtschaft in diesem Betrieb ist, bei dem kommenden Zusammenbruch zugrunde geht, so ist das gewiß kein Schaden. Aber es wird weit mehr niedergerissen und zer-

trümmert werden, und schon jetzt werden infolge der wirtschaftlichen Notlage eine Menge Kräfte vernichtet.

Genau so, wie es zur Überwindung der inneren Ursachen der Notlage nur das eine Grundheilmittel gibt: sittliche Erneuerung des Volkes, so werden die äußeren Ursachen einzig und allein getilgt durch die Beseitigung des Friedensvertrages von Versailles. Erst wenn hier wie dort alle Geistesarbeiter diese tiefsten Ursachen erkannt haben und alles Trennende zurückstellen, um dies eine große Ziel zu erreichen, erst dann ist Aussicht, daß die Notlage schwindet. Alle anderen Mittel sind hier wie dort Mittelchen, zwecklose Kraft- und Zeitvergeudung. Ist das deutsche Volk unfähig zur sittlichen Erneuerung und zur Einigkeit, die die Revision des Versailler Vertrages erzwingt, dann hat auch für die deutsche Musik als Weltmacht die letzte Stunde geschlagen.

Friedrich Nietzsche und Robert Schumann

Persönliche Erlebnisse

Von Prof. Adolf Ruthardt / Leipzig

Wenn wir den Gegenstand einer schwärmerischen Jugendliebe, sei es selbst nach langer Zeit, gerühmt oder geschmäht hören, so werden wir uns einer von leiser Wehmut beschlichenen Herzensbewegung schwerlich erwehren können, mögen sich auch unsere Empfindungen abgekühlt und die Wogen ungestümer Begeisterung in ein ruhig flimmerndes Wellengekräusel verwandelt haben. Ich denke an eine Jugendliebe zurück: sie hieß Robert Schumann, und an einen Mann, der jenes Gefühl der Wehmut in mir angefacht hat: er hieß Friedrich Nietzsche. Wie dies zugegangen und auf welche Weise mir überhaupt das Glück eines nähern, wenn auch nur drei Wochen währenden Umganges mit diesem Manne zuteil geworden ist, soll in gegenwärtigen, als mit dem Namen Schumann verknüpften Blättern eine nicht unpassende Stelle einnehmen.

Herbeigeführt wurde die Begegnung mit Nietzsche durch ein Fräulein von Mansuroff, eine dem höchsten Adel Rußlands angehörige Dame, Tante des Botschafters Fürsten Orlow in Paris und dann in Berlin. In Genf wohnhaft (in welcher Stadt ich in den Jahren 1868 bis Ende 1885 als Pianist und Musiklehrer wirkte), widmete sie sich bei mir, gleichzeitig mit Friedrich Klose (jetzt in Thun), sowie mit Houston Stewart Chamberlain (Schwiegersohn Richard Wagners, jetzt in Bayreuth), kontrapunktischen Studien mit dem Erfolge, daß sie ein ganzes Heft Fugen a 2, 3, 4 und 5 voce, das sich sehen lassen konnte und auch Nietzsche später zu Gesicht und zu Gehör kam, zuwege brachte. Das Deutsche, Französische, Englische und Italienische wie ihre Muttersprache beherrschend, trieb sie neben ihrem Kontrapunkt noch Spanisch. Und diese merkwürdige Dame mußte meiner Berechnung nach ungefähr sechzig Jahre zählen, da sie in ihrer Jugend das Glück gehabt, noch Chopins Unterricht zu genießen. Ihrem vorgerückten Alter zum Trotz, blieb ihr Lerneifer dergestalt rege, daß sie das Studium während ihres Sommeraufenthaltes in Sils-Maria im Oberengadin brieflich mit mir fortsetzte. Weil wir aber beiderseits das Unzulängliche eines solchen Verfahrens einsahen, folgte ich gerne ihrer Einladung, persönlich und unter angenehmen Bedingungen den unterbrochenen mündlichen Unterricht in Sils-Maria wieder aufzunehmen.

Schon am ersten Tage nach meiner Ankunft am 1. August 1885 kam ich durch sie mit Nietzsche in Berührung. Den traulichen Waldpfad, der dem Silser See entlang nach Silvaplana führt mit mir beschreitend, sagte Fräulein von Mansuroff: „Ich führte sie nicht ohne Absicht diesem Wege zu, denn hier pflegt Professor Dr. Nietzsche seinen Morgenspaziergang zu machen, und es ist mein Wunsch, Sie möchten ihn kennen lernen, denn er ist sehr musikalisch. Zwar gilt er in Sils-Maria für menschenscheu, aber Sie werden sich überzeugen, daß er die Artigkeit selbst ist, wenn ihm ein Entrinnen unmöglich gemacht wird. Glauben Sie aber ja nicht, daß er, wo es angeht, nur jungen und hübschen Damen zu entrinnen versucht, sondern auch uns alten und häßlichen." Dabei lächelte sie ganz eigentümlich. Nun, alt war sie; hübsch war sie nicht und konnte es auch zu Chopins Zeiten nicht gewesen sein. Was wollte sie aber damit sagen? Wollte sie mich in Verlegenheit setzen, mir ein dummes Kompliment abnötigen? Doch ich wußte, daß es ihr zuweilen beliebte, dergleichen Späßchen, gewissermaßen mit der Tür ins Haus fallend, zu machen und ich erwiderte darauf gutgelaunt und nicht aus der Fassung gebracht: „Gnädiges Fräulein, wer wie Sie fünf Sprachen beherrscht und dazu eine sechste erlernt, ist nimmer alt. Ich habe Personen gekannt, die beinahe das neunzigste Lebensjahr erreichend, mit einer einzigen Sprache nicht nur allmählich jugendlicher d. h. kindlicher, sondern schließlich ganz kindisch wurden. Und wer sich der Fuge mit Inbrunst in die Arme wirft und sich in ihren Engführungen verliert und in ihren Krebsgängen verirrt, der verschönt . . . verschönt sein Dasein, wenn auch andere Leute bei solchem Tun die Flucht ergreifen. Daher der Name Fuge aus dem Lateinischen Fuga = die Flucht." — „Da ist er", rief

Fräulein von Mansuroff erleichtert aus; denn sie fühlte mich im Zuge, und an einer kleinen Biegung des Waldpfades stand plötzlich Nietzsche vor uns.

Die äußere Erscheinung Nietzsches machte mir einen höchst sympathischen Eindruck. Über Mittelgröße, schlank, wohlgestalt, aufrechter aber nicht steifer Haltung, die Gebärden harmonisch, ruhig und sparsam, das fast schwarze Haar, der dichte Vercintorix-Schnurrbart, sein heller, dagegen lebhaft abstechender Anzug besten Schnittes und Sitzes, ließ ihn so wenig dem Typus eines deutschen Gelehrten gleichen, daß er eher an den eines südfranzösischen Edelmannes oder eines italienischen oder spanischen höheren Offiziers in Zivil erinnerte. Aus seinen edlen, von vielem Aufenthalt in freier Luft und Sonne gesund gebräunten Gesichtszügen und seinen großen dunklen Augen sprach zwar tiefer Ernst, aber keineswegs der finstere, kantige, dämonische Ausdruck, der ihm auf Bildern und Büsten angedichtet worden ist. Nach dem Austausch einiger Höflichkeitsphrasen geleitete er uns, ritterlich bemüht, Fräulein von Mansuroff zu unterhalten, bis an die Schwelle der „Alpenrose", dem Hotel, das wir bewohnten. Schon hatte er sich, mir die Hand reichend, aufs artigste verabschiedet, als ihn Fräulein von Mansuroff mit den Worten zurückhielt: „Sie sind freundlichst eingeladen, lieber Herr Professor, uns heute abend hier in Nr. 4, erstes Zimmer links zu ebener Erde, das ich als Musikzimmer für mich belegt und mit einem guten von Chur heraufgeschafften Klavier versehen habe, mit Ihrem Besuche zu beehren. Herr Ruthardt wird uns Bach, Chopin, Schumann vorspielen, et nous serons en petit comité". Nicht ohne eine gewisse Verlegenheit und mit fast leidender Miene fuhr sich Nietzsche über die prachtvoll gewölbte Stirne, indem er klagte: „Ach Musik! . . . Musik tut meinem Zustande nicht gut!" — Das schien mir eine deutliche Absage, wofür ich aber volles Verständnis hatte; denn wer leidet am meisten unter der Aufdringlichkeit der Musik? Ist es nicht der Tonkünstler? Fräulein von Mansuroff raunte mir darauf zu: „Er bildet sich's nur ein, krank zu sein."

An dem betreffenden Abend hatte ich eben mit dem Präludium der Bachschen Orgelfuge in A-moll, von Liszt übertragen, begonnen, als ganz wider Erwarten Nietzsche doch erschien und aufmerksam zuhörte. Ich spielte des weiteren, das kleine Nocturne in Fis-dur von Chopin und zuletzt die „Kreisleriana" von Schumann. Zwischen den Musikstücken entwickelten sich interessante Gespräche, wobei ich Fräulein von Mansuroffs Erinnerungen an Chopin gierig einsog und Nietzsches treffende Bemerkungen bewunderte. Über die „Kreisleriana" schwieg er sich allerdings ganz aus und ließ der Begeisterung jener Dame freien Lauf.

Am folgenden Nachmittag holte mich Nietzsche zu einem tüchtigen Spaziergang ins Fextal (Val Fex) ab. Still und andächtig bewundernd, deutete er auf den Piz Lagren und den Piz Pulaschin hin, als wir an den Häusern von Platta und Cresta vorüber, nach Curtins, einem der höchsten, stets bewohnten Orte Europas wanderten. Im Verlaufe weniger Stunden sah ich die ewigen Riesengebilde sonnig leuchten, rötlich ergühn und im erlöschenden bläulichen Dunste zerschmelzen. Nietzsche freute sich über mein Entzücken und kam sodann auf den gestrigen Abend zu sprechen. „Erklären Sie mir doch die höchst auffallende Vorliebe, welche Fräulein von Mansuroff für Schumann, insonderheit dessen „Kreisleriana" hegt. Meinerseits kann ich's nur einer unklaren Empfindsamkeit zuschreiben, zumal sie, im Gegensatze zu ihrem überraschend großen Sprach- und Musiktalent, der Literatur kein Interesse zu schenken scheint, vielleicht den E. T. A. Hoffmann gar nicht gelesen hat, somit nicht wissen kann, um was es sich eigentlich bei dieser verunglückten titellosen Programm-Musik handelt." Ich antwortete: „Das Musikempfinden dieser Russin ist durch und durch deutsch . . ." „Deutsch", unterbrach mich Nietzsche, „Deutsch, das ist es eben im Sinn einer nach innen gekehrten Gefühlsduselei und des Versenkens in eine persönliche, kleinbürgerliche, klebrige Gefühlsschwelgerei, welche die Menschheit recht gleichgültig läßt. Schumann war gewiß eine ehrliche Natur und ein großes Talent, jedoch kein Segen für die Tonkunst im allgemeinen, geschweige für die deutsche Musik im besonderen. Das versteckende Insichhinein ist sogar gefährlich, nicht minder gefährlich als das schauspielerische Aussichheraus Richard Wagners." Daraufhin erwiderte ich mit Lebhaftigkeit und nicht ohne Schärfe: „Schumann hat dank seiner auf dem blühenden dichterischen Untergrunde ruhenden, durchaus eigenartigen Wesenheit, doch außerordentlich fördernd und heilsam gewirkt, indem er, der sonst so Friedfertige und wahren jungen Talenten so Wohlwollende, dem verknöcherten Philistertum, der Schablone, dem flachen gleißenden Virtuosentum einen erbarmungslosen Krieg erklärte und siegreich durchführte. Als produktiver Kritiker steht er unerreicht da. Freilich, wer sich in ihn den Tondichter dermaßen einfühlt, sich ihm gewissermaßen mit Haut und Haaren verschreibt, wie es Theodor Kirchner getan hat, der muß es in der Folge empfindlich büßen." — „Theodor Kirchner? Wurde nicht jüngst zu seinen Gunsten eine Sammlung veranstaltet?", fragte Nietzsche. „Ja", konnte ich ihm des näheren berichten. „Es bildete sich ein Ausschuß von Kirchners Züricher- und Winterthurerfreunden und von namhaften Musikern wie: Brahms, Gade, Gevaert, Grieg, Joachim, Reinecke und so fort, im Verein mit einigen Verlegern die Mittel aufzubringen, den alten Kirchner vor dem Hunger zu

schützen und ihm einen sorgenlosen Lebensabend zu bereiten. In kurzer Zeit wurden denn auch nicht weniger als 36000 Mk. zusammengebracht. — „Nun sehen Sie," meinte Nietzsche, „spricht diese Veranlassung nicht für meine Behauptung?" — „Gewiß", versetzte ich; „jedoch, wie ich glaube, nur insoweit als sie gegen ein Übermaß von Epigonentum spricht, wozu Schumann sinnige Naturen gerne verleitet, keinen aber mehr als gerade seinen treuesten und begabtesten Schildknappen, Theodor Kirchner, verführt hat. Übrigens weiß ich, daß trotz Kirchners Bemühung, Richard Wagner — es war in Zürich — für Schumann zu gewinnen, auf eine unüberwindliche Abneigung stieß, die sich nun auf alle Wagnerianer forterbte: also wollte es der Herr und Meister, sonst wäre ein nichtswürdiger Aufsatz Joseph Rubinsteins in den Bayreuther Blättern (1878) unmöglich gewesen." — „Halten Sie mich denn noch für einen Wagnerianer?", entgegnete Nietzsche nicht ohne Verwunderung. Ohne indessen eine Antwort abzuwarten, hub er aufs neue an, Schumann — diesmal als dramatischen Tonsetzer — anzugreifen. Auch mit mehr Beredsamkeit als mir zu Gebote stand, wäre mir eine überzeugende Verteidigung nach dieser Seite hin kaum geglückt. Mußte ich doch gestehen, daß mir noch niemals eine mattere Wirkung von der Szene herab vorgekommen sei, wie die an sich edle und schöne Musik der „Genoveva". Doch nahm ich mich der Musik zu „Manfred" an, die Nietzsche ganz besonders zuwiderstreben schien. Hierbei entwaffnete er mich damit, daß er mir ein helles Lachen entlockte, indem er ganz ernsthaft die Frage an mich richtete, ob ich mir den Gemsjäger, Astarte, die Alpenfee in die sächsische Schweiz versetzt vorstellen könne? Ich glaube die Übereinstimmung von Nietzsches Gedachtem und Gesprochenem mit dem Geschriebenen nicht anschaulicher dartun zu können, als ausnahmsweise dem geduldigen Leser aufzuzeigen, wie sich der scharfe Denker, der bis in den verborgensten Winkel hineinleuchtende Seelenforscher — offenbar kurz vor oder nach unserm Zwiegespräch — über Robert Schumann in seinen Schriften*) geäußert hat: „Was aber Schumann angeht, der es schwer nahm, und vom Anfang an auch schwer genommen worden ist — es ist der Letzte, der eine Schule gegründet hat — gilt es heute unter uns nicht als ein Glück, als ein Aufatmen, als eine Befreiung, daß gerade diese Schumannsche Romantik überwunden ist? Schumann in die ‚sächsische Schweiz' seiner Seele flüchtend, halb Wertherisch, halb Jean Paulisch, gewiß nicht Beethovenisch, gewiß nicht Byronisch! — seine Manfred-Musik ist ein Mißverständnis bis zum Unrecht —, Schumann mit seinem Geschmack, der im Grunde ein kleiner Geschmack war (nämlich ein gefährlicher, unter Deutschen doppelt gefährlicher Hang zur stillen Lyrik und Trunkenboldigkeit des Gefühls), beständig bei Seite gehend, sich scheu verziehend und zurückziehend, ein edler Zärtling, der in lauter anonymem Glück und Weh schwelgte, eine Art Mädchen und noli me tangere von Anbeginn: dieser Schumann war bereits nur ein deutsches Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war, wie, in noch umfänglicherem Maße Mozart es gewesen ist, — mit ihm drohte der deutschen Musik ihre größte Gefahr, die Stimme für die Seele Europas zu verlieren und zu einer bloßen Vaterländerei herabzusinken."

*) Jenseits von Gut und Böse. Nr. 245.

Meine große Unbefangenheit und Freimütigkeit, die ich bei den fast täglichen Spaziergängen mit Nietzsche ins Fextal an den Tag legte, erfordert eine aufhellende Erklärung, ebenso mein Erstaunen über die Ausdrücke „schauspielerisch" und die Frage „noch?" in bezug auf Richard Wagner. Um noch einmal daran zu erinnern, war ich seit 1868 in Genf ansässig und nun (1885) auf dem Sprunge, dauernd nach Deutschland zurückzusiedeln. Von Nietzsche wußte ich weiter nichts, als daß er Professor an der Universität Basel sei oder gewesen sei und daß er zu den geistreichen und begeisterten Männern um Wagner gehöre wie: von Stein, v. Wolzogen, Peter Cornelius, Felix Dräseke u. a. Sein Buch „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" hatte aber so großes Aufsehen erregt, daß es selbst bis zu mir nach Genf gedrungen war. Die klar und schwungvoll dargestellten Gegensätze und Begriffe Apollinisch-Dionysisch leuchteten mir mühelos ein, und die mystische Vergöttlichung Wagners störte mich nicht im geringsten: unterlag ich doch selbst dem Zauber dieser alles am damaligen und gegenwärtigen Kunsthimmel verdunkelnden Pracht- und Wundererscheinung. Somit war mir Nietzsches Abfall von Wagner unbekannt geblieben. Ach! es blieb mir nun nicht erspart, über jenen Abfall gerade genug von ihm selbst vernehmen und mich wahrhaft erschüttert fühlen zu müssen. Denn hatten sich bis jetzt Nietzsches Ausfälle gegen Wagner in mäßigen Grenzen gehalten, so steigerten sie sich fortan Tag für Tag, und meine letzten Unterhaltungen mit ihm stimmten mich — wie gesagt — geradezu traurig. Was ich nur an triftigem Widerspruch, an Beweiskraft, an Überredungskunst aufzubieten vermochte: ich versuchte es mit voller Überzeugungstreue und Herzenswärme. Vergebens! — Das glänzende und harmonische Bild seiner herrlichen Persönlichkeit hätte in meinem Gedächtnis eine unverlöschliche Trübung und Verzerrung erfahren, wären mir nicht kurz vor unseren Abschied die Schuppen sozusagen von den Augen gefallen. Doch gehört dies in ein anderes, für später vorbehaltenes Kapitel.

Die Notlage der konzertierenden Künstler

Von Dr. Rudolf Cahn-Speyer / Berlin

Vorsitzender im Verwaltungsrat des Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands

Die Lage der konzertierenden Künstler ist trostlos. Daran sind in erster Linie zwei Umstände schuld: die Überproduktion an Künstlern, bei welcher keine Rücksicht auf das wirtschaftliche Naturgesetz von Nachfrage und Angebot obwaltet, und die eigenartige Einstellung des Publikums gegenüber dem Konzertsolisten.

Jährlich nimmt die Zahl der konzertierenden Künstler zu. Keineswegs aber steigert sich in einem irgendwie vergleichbaren Maß die Aufnahmebereitschaft des Publikums. Abgesehen von wirtschaftlichen Gründen, die in den letzten Jahren für eine Einschränkung des Konzertbesuches mehr und mehr maßgebend geworden sind, hat sich im Gegenteil durch die Fülle des Dargebotenen ein immer wachsendes Mißtrauen des Publikums gegenüber noch unbekannten Künstlern entwickelt, da ja das Publikum unter der großen Zahl der immer wieder auftauchenden Namen diejenigen nicht herauszufinden vermag, die seine Beachtung wirklich verdienen. Die weitaus überwiegende Mehrzahl der Konzertbesucher hält sich daher ganz begreiflicherweise an diejenigen Namen, die bereits durch große Erfolge die Befürchtung, man könnte in ihrem Konzert einen Abend verschwenden, beseitigt haben. Die anderen treten vor leeren Sälen auf, wenn sie nicht durch persönliche Beziehungen den Mangel an Berühmtheit kompensieren können, oder in der üblich gewordenen Weise „wattieren", d. h. Freibillets zu Hunderten verschicken.

Das wäre zu ertragen, wenn der konzertierende Künstler so, wie die Angehörigen anderer künstlerischer Berufe, in der Lage wäre, außer seiner künstlerischen Tätigkeit noch einen anderen, festen Beruf zu haben, der ihm so lange als die wirtschaftliche Basis seiner Existenz dienen könnte, bis sich der Künstler durchgerungen hat und von dem Ertrage seiner Konzerttätigkeit leben kann. Hier aber stoßen wir auf den zweiten der eingangs angeführten Übelstände: auf die Einstellung des Publikums gegenüber dem Konzertsolisten.

Wenn ein Schauspieler einen Erfolg gehabt hat, so ist das Publikum begierig, ihn auch in einem anderen Stücke zu sehen, und so kann ein Schauspieler an einem und demselben Orte für eine lange Zeit, ja viele Jahre hindurch eine Zugkraft bleiben, welche sogar schlechte Stücke in Kassenerfolge umwandelt. Anders der konzertierende Künstler. Das Publikum, das heute von einem Pianisten mit der Hammerklavier-Sonate hingerissen worden ist, denkt gar nicht daran, morgen wieder in das Konzert des gleichen Künstlers zu gehen, um auch die Appassionata von ihm zu hören. Es gibt unter den Konzertierenden vereinzelte Ausnahmserscheinungen, die im Laufe einer Saison in ein und derselben Stadt den Saal an mehreren Abenden füllen können. Aber auch sie sind gezwungen, den Schauplatz ihrer Tätigkeit beständig zu wechseln; um wieviel mehr diejenigen, die nicht zu den allerersten Größen gehören!

Dadurch ist der konzertierende Künstler der Möglichkeit beraubt, neben seiner künstlerischen Tätigkeit noch irgendwelche feste Anstellung zu bekleiden. Höchstens kommt noch die Lehrtätigkeit in Frage. Aber: hat ein Künstler noch keinen Namen, so wird der Unterricht schlecht bezahlt, und die für das Konzertieren unvermeidlichen häufigen Unterbrechungen des Unterrichtes werden übel vermerkt. Nur verhältnismäßig wenige namhafte Künstler verfügen über ein solches Ansehen, daß sie als Lehrer gut verdienen, obwohl sie durch ihre Konzertreisen den Unterricht immer wieder unterbrechen. So entstehen die Grenzkategorien: Lehrer, der gelegentlich auch konzertiert, und Konzertsolist, der auch unterrichtet.

Diese Notwendigkeit, vom Ertrage des Konzertierens zu leben, und die Unsicherheit der Einnahmen bei eigenen Konzerten macht den Konzertgebern eines vor allem wünschenswert: das Engagement gegen festes Honorar und ohne eigenes Risiko. Solche Engagements aber kann der Künstler nicht auf eigene Faust erhalten, es sei denn, daß er schon auf einer der höchsten Sprossen der Leiter stünde. Um mit den Konzertvereinen und sonstigen Unternehmern, von denen Künstler engagiert werden, in Fühlung zu kommen, bedarf der Künstler des Konzertagenten.

Hiermit ist einer der wundesten Punkte unseres ganzen Musiklebens berührt. Die Entwicklung der Dinge hat sich so gestaltet, daß der Konzertagent alles in seiner Hand vereinigt, was der konzertierende Künstler in seinem Berufe braucht. Nicht nur vermittelt der Agent Engagements, sondern er arrangiert auch die Konzerte, die der Künstler etwa auf eigene Rechnung geben will, und er ist außerdem noch selbst Unternehmer, d. h. er veranstaltet Konzerte auf eigenes Risiko, wofür er die Künstler engagiert, so daß er Vermittler und Arbeitgeber in einer Person ist.

Es geschieht also folgendes: Wenn der junge Künstler sich dem Agenten vorstellt, damit ihm dieser Engagements vermittle, so verwandelt sich der Agent plötzlich stillschweigend in den Arran-

geur, welcher dabei auch etwas verdienen will, und sagt: „Ja, gerne; aber dann mußt Du erst ein paar Konzerte auf eigene Rechnung geben, damit ich Dich auf Grund der Kritiken, die Du erhältst, empfehlen kann." Der Agent vergißt in diesem Augenblick ganz, wie er sich sonst des Vertrauens zu rühmen pflegt, das er bei den Konzertvereinen genießt, so daß sie „unbesehen" nehmen, was er ihnen empfiehlt, eines Vertrauens, das der Agent so gern als Beweis für seine Unentbehrlichkeit anführt. Der Künstler aber, teils in seiner Harmlosigkeit von den vorgetragenen Argumenten überzeugt, teils besorgt, den Mann zu verstimmen, der den Schlüssel zum Tore des Engagements-Himmels besitzt, willigt ein.

Welches Interesse hat der Agent am Zustandekommen dieser Arrangements? Daß der Künstler etwas dafür bezahlen muß, ist nur recht und billig — solange es wirklich für ihn zweckmäßig ist, ein solches Konzert zu veranstalten. Der Agent hat den Saal zu mieten, die Reklame, die Billets, die Programme zu besorgen, und dafür muß er ein Büro unterhalten, das Unkosten verursacht. Nun mietet er aber nicht etwa den Saal erst, wenn ein Konzert bei ihm bestellt wird, sondern lange vorher hat er für eine ihm angemessen erscheinende Zahl von Abenden den Saal auf gut Glück gemietet, in einem einzigen geschäftlichen Akt. Dadurch verbilligt er den Vorgang erheblich; zugleich aber nötigt er die Künstler, zu ihm zu kommen, denn wenn etwa der Künstler sich sein Konzert selbst arrangieren wollte, so würde er den vom Agenten bereits gemieteten Saal gar nicht erhalten können, oder höchstens für einen der Tage zwischen Weihnachten und Neujahr, oder nach Ostern, wo erfahrungsmäßig kein Mensch ins Konzert geht. Der Agent aber muß die gemieteten Säle wieder los werden, sonst hat er sie selbst zu bezahlen. Darum muß der Künstler sich Konzerte arrangieren lassen. Der Agent bekommt dafür erstens einen festen Satz, dann aber den Rabatt für die Zeitungsinserate, Billetdruck usw. Nämlich so: der Agent belegt bei den in Frage kommenden Zeitungen fest eine bestimmte Anzahl von Annoncenseiten, zu deren Abnahme er sich verpflichtet. Dafür erhält er diese Seiten zu einem ermäßigten Preise, mit einem Rabatt von 10—15%. Vor dem Kriege war der Rabatt noch größer. Bei einem Inserat nun, das beispielsweise 150 Mk. kostet, wie es heute bei einem bescheidenen Inserat meist der Fall ist, bezahlt der Agent nur ca. 135 Mk., stellt dem Künstler aber 150 Mk. in Rechnung. So geht es auch mit den Billets, usw. Diese Posten summieren sich zu ganz netten Sümmchen. Der Agent hat infolgedessen ein Interesse daran, den Künstler zu möglichst vielen Inseraten zu veranlassen, denn er muß die Seiten füllen, die er belegt hat, da er sie sonst aus seiner Tasche zahlen müßte; außerdem verdient er an jedem Inserate. So ist es also ganz einträglich, wenn der Agent als Engagementsvermittler den Künstler veranlaßt, ihn als Arrangeur in Verdienst zu setzen.

Hat nun der Künstler gläubig oder folgsam die ihm anbefohlenen Konzerte beim Agenten in Auftrag gegeben, so denkt dieser nicht etwa daran, dem Künstler auch die Engagements zu verschaffen, um deren willen die Konzerte angeblich veranstaltet sind. Für junge, wenig bekannte Künstler kann man kein hohes Honorar verlangen; demgemäß fällt die Provision für den Agenten nicht hoch genug aus, und die ganze Sache ist für ihn nicht der Mühe wert. Viel vorteilhafter ist es, bereits anerkannten Künstlern Engagements mit hohen Honoraren zu besorgen; es macht weniger Arbeit und bringt mehr ein.

Dafür aber kommt jetzt der Agent als Unternehmer. Wenn er von dem jungen Künstler einigermaßen etwas hält, so gibt er ihm zu verstehen, daß er, der Agent, ihn immerhin in einem der von ihm selbst veranstalteten Konzerte auftreten lassen könnte. Der Künstler, beglückt, in den vornehmen Abonnementskonzerten auftreten zu dürfen, bietet sich für ein geringes Honorar, ja sogar ohne ein solches, an, der Agent hat einen billigen Solisten, und kann obendrein, wenn dieser einen nennenswerten Erfolg haben sollte, den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, den Künstler „entdeckt" oder „gemacht" zu haben, wofür außerdem Anspruch auf lebenslängliche Dankbarkeit erhoben wird.

Durch diese Verquickung seiner verschiedenen Tätigkeiten ist der Agent aus einem Beauftragten des Künstlers, der er eigentlich sein sollte, zu dessen Herrn geworden. Nur verhältnismäßig wenige Künstler, die zu großer allgemeiner Anerkennung gekommen sind, vermögen der Macht der Agenten ihre persönliche Geltung wenigstens einigermaßen gegenüberzustellen. Auch sie tun es nur mit Vorsicht.

Diesen Zuständen haben unsere Behörden stillschweigend zugesehen. Zwar wurde im Jahre 1910 ein Stellenvermittlergesetz erlassen, weil sich auf gewissen Gebieten, so namentlich beim Schiffspersonal und beim Gesinde in der Landwirtschaft, unhaltbare Übelstände ergeben hatten. In diesem Gesetze wurde jede Verquickung von geschäftlichen Tätigkeiten untersagt, durch welche der Stellensuchende in materielle oder moralische Abhängigkeit vom Stellenvermittler geraten könnte. Es wurden auch Ausführungsbestimmungen für die Stellungsvermittler für Bühnenangehörige (Theateragenten) erlassen. Daran aber, daß auch die Konzertagenten Stellenvermittler sind, dachte zunächst kein Mensch.

Diese unhaltbaren Zustände veranlaßten einige Persönlichkeiten, eine Organisation der konzertierenden Künstler zu begründen, die als „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" im Jahre 1912 in Düsseldorf gegründet und im Jahre 1913 nach Berlin verlegt wurde. Von dieser Körperschaft wurde zuerst der Gedanke verfochten, daß auch die Konzertagenten Stellenvermittler seien. Hier zeigte sich nun eine verhängnisvolle Schwierigkeit. Die Ausführungsbestimmungen zum Stellenvermittlergesetz waren nicht Sache einer Reichsbehörde, sondern waren den Landeszentralbehörden vorbehalten, also den zuständigen Ministerien der einzelnen Bundesstaaten. Es entstand somit die uferlose Aufgabe, in allen Bundesstaaten auf die Behörden einzuwirken, und das für eine Organisation, die noch mitten in den Kinderkrankheiten der Gründungszeit steckte und nach außenhin noch nicht über nennenswerte Autorität verfügte.

So wurde denn der Beschluß gefaßt, sich zunächst auf Preußen zu beschränken, nicht nur als den größten Bundesstaat, sonden auch als denjenigen, in welchem die geschilderten Übelstände die schlimmsten Dimensionen angenommen hatten. Dazu kam noch die Erwägung, daß die Künstler aus dem ganzen Reiche in Berlin zu konzertieren pflegen.

Das Resultat dieser Mühen waren die Ausführungsbestimmungen des preußischen Ministeriums für Handel und Gewerbe vom 9. März 1914. Diese aber genügten nicht einmal bescheidensten Ansprüchen. Alles, was den Stellenvermittlern in allen anderen Berufen betreffs Verquickung verschiedener Berufstätigkeiten verboten ist, wurde hier den Konzertagenten erlaubt. Freilich wurde ihnen verboten, diese Erlaubnis dazu zu mißbrauchen, daß sie auf die konzertierenden Künstler in dem oben geschilderten Sinne Einfluß nähmen; aber jeder Kenner der Verhältnisse mußte von Anfang an wissen, daß diese Verbote nur auf dem Papiere standen. Wo würde sich der Künstler finden, der, wenn er sich geschädigt fühlte, den Mut zu einer Anzeige aufbrächte, durch die er den Unwillen der Agenten und damit den Ausschluß von allen Engagements auf sich laden würde? In der Tat hat auch die Organisation der konzertierenden Künstler bei den vielen Beschwerden, die ihr zugetragen worden sind, fast niemals von dem betreffenden Künstler die Ermächtigung erhalten, bei der Aufsichtsbehörde Anzeige zu erstatten. Die Aufsichtsbehörde selbst hat stets mehr auf der Seite der Agenten als auf derjenigen der Künstler gestanden.

Das einzige, was erreicht war, blieb die Konzessionspflicht für die Konzertagenten und die behördliche Festsetzung der ihnen zustehenden Gebühren, wobei aber sehr weitherzig verfahren wurde. Endlich wurden auch die früher beliebten „Alleinvertretungsverträge" abgeschafft, durch welche bis dahin Künstler auf Jahre hinaus von einem Agenten fest verpflichtet wurden. Entweder wurde gewöhnlich die momentane Notlage eines Künstlers dazu benutzt, die ihn für einen sofortigen baren Vorschuß jede beliebige Verpflichtung einzugehen veranlaßte, oder es wurde ein junger, vielversprechender Künstler für ein Honorar verpflichtet, das ihm für den Augenblick unverhofft hoch erschien, das sich aber auch dann nicht mehr erhöhte, wenn er berühmt geworden war und ein Vielfaches jenes Honorars fordern konnte. Dieses Vielfache strich dann der Agent ein und bezahlte dem Künstler immer weiter das Anfänger-Honorar. Kein Künstler hat es je gewagt, unter Berufung auf das bürgerliche Gesetzbuch einen solchen Vertrag wegen Verstoßes gegen die guten Sitten gerichtlich anzufechten, obwohl eine solche Klage ganz unzweifelhaft Erfolg gehabt hätte. Man wagte es eben nicht, gegen einen allmächtigen Konzertagenten vorzugehen! Nun sind endlich derartige Sklavenhalterverträge verboten worden.

Im wesentlichen blieb freilich alles beim alten. Von Zeit zu Zeit beantragten die Agenten eine Erhöhung ihrer Gebühren, die ihnen auch immer bewilligt worden ist, obwohl bei den gewaltig gestiegenen Inseratenpreisen auch der Verdienst der Agenten aus den Rabatten auf diese gewaltig gestiegen war, nämlich auf das Zehn- bis Fünfzehnfache des Betrages im Jahre 1914.

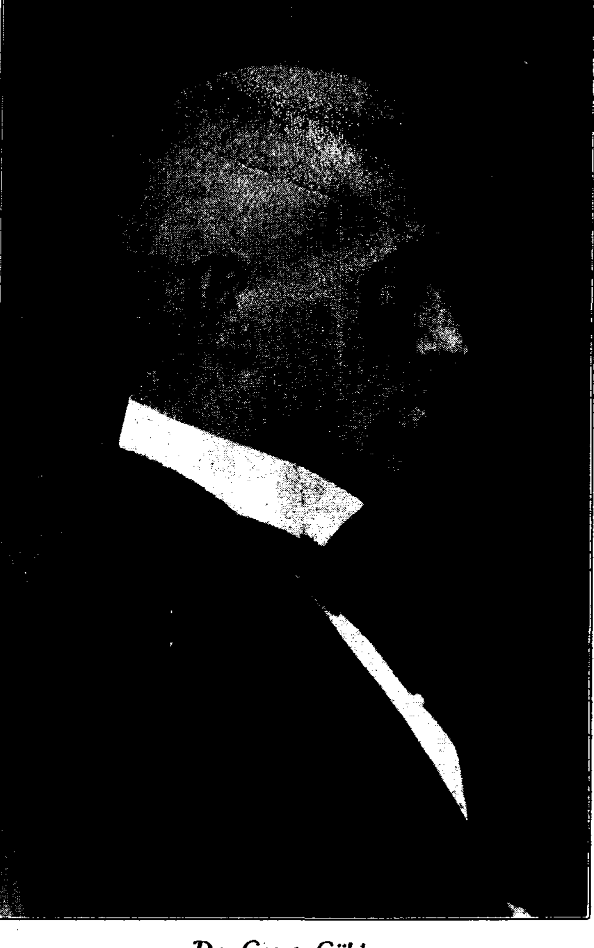
Diesem Zustand gegenüber schritt der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" zur Tat. Im Herbst 1918 eröffnete er unter dem Namen „Konzertabteilung (gemeinnützige Stellenvermittlung)" eine Konzertagentur auf gemeinnütziger Grundlage, in welcher den Künstlern nur die Selbstkosten und ein bescheidener Beitrag für die Bürounkosten berechnet werden (die Hälfte dessen, was die Berliner Agenten erheben). Die Konzertabteilung steht unter der Leitung eines erfahrenen Fachmannes aus der Branche, vermittelt Engagements im In- und Auslande und veranstaltet Konzerte in allen größeren Städten Deutschlands und Deutsch-Österreichs. Diese Einrichtung findet viel Anklang; in der Saison 1920—21 sind allein in Berlin durch sie 150 Veranstaltungen arrangiert worden.

Der Verband der konzertierenden Künstler ließ aber auch nicht ab, auf die Unzulänglichkeit der Ausführungsbestimmungen vom Jahre 1914 hinzuweisen, und so kam es, daß am 18. Juni d. J. auf Anordnung des Ministers für Handel und Gewerbe eine Konferenz stattfand, deren Gegenstand die Revision dieser Bestimmungen war. Vom Vertreter des Ministers wurde dabei zugestanden, daß die Verbindung von Stellenvermittlung, Arrangement und Unternehmertum be-

den Agenten nicht im Einklang mit dem Gesetze sei; auch betreffs der Rabatte für Inserate usw. wurde eine anderweitige Regelung ins Auge gefaßt. Eine endgültige Entscheidung wurde vertagt bis zur Annahme des Reichsarbeitsnachweisgesetzes, von dem sogleich ausführlicher die Rede sein wird, im Reichstag. Immerhin ist prinzipiell viel erreicht.

Das eben erwähnte Arbeitsnachweisgesetz liegt zur Zeit nur im Regierungsentwurf vor. Es beabsichtigt, die private Stellenvermittlung auf allen Gebieten aufzuheben und durch behördliche Einrichtungen zu ersetzen. Hierbei ist vorgesehen, daß auf Antrag der Berufsvertretungen Fachabteilungen gebildet werden, in welchen die Arbeit von Fachleuten versehen wird. Wo gemeinnützige Arbeitsnachweise bestehen, werden sie binnen zwei Jahren nach Inkraftreten des Gesetzes als Fachabteilungen den behördlichen Arbeitsnachweisen angegliedert. Demnach ist durch das Bestehen der Konzertabteilung im Verbande der konzertierenden Künstler die Gewähr geboten, daß die Künstlerschaft innerhalb der behördlichen Arbeitsnachweise nicht einer verständnislosen, bürokratischen Behandlung ausgeliefert, sondern von Fachleuten ihrer eigenen Wahl betreut wird. Mit dem Jahre 1930 sollen alle gewerbsmäßigen Stellenvermittlungen aufgehoben werden, also auch die Konzertagenturen. Sollte die Mehrzahl der konzertierenden Künstler schon vor diesem Zeitpunkte zusammengeschlossen sein, so kann der Reichsarbeitsminister die Aufhebung der Agenturen auch schon früher anordnen.

So erfreulich dieser Gesetzentwurf ist, so hat er einen großen Fehler, der seine Wirkung völlig aufheben kann. Der Minister soll nämlich berechtigt sein, bei der Aufhebung der Stellenvermittlungen Ausnahmen zu machen. Wer die Betriebsamkeit und die guten Verbindungen unserer Konzertagenten kennt, kann sich der Befürchtung nicht erwehren, daß sie es verstehen werden, wohlbehalten durch dieses Hinterpförtchen zu schlüpfen. Hoffentlich wird es gelingen, dies zu verhindern. (Schluß folgt)



Dr. Georg Göhler

Zu nebenstehendem Bilde:

Wenn in diesem Heft das Bild Dr. Göhlers mit einigen Begleitworten erscheint, so geschieht dies aus mehreren Gründen. Einmal tritt Dr. Göhler diesen Winter wieder in das Leipziger Musikleben ein, und zwar als Dirigent eines größeren Teils der Konzerte der Musikalischen Gesellschaft, dann aber verkörpert sich in diesem Manne etwas, das gerade für unsere Zeitschrift von entscheidender Bedeutung werden möge: der Geist einer echten Unabhängigkeit, eines stolzen, unentwegten Mutes, dem das verbreitetste Übel unsrer Zeit, Konzessionen zu machen, durchaus fremd ist. Man kann auch wohl etwa dreierlei Arten Künstler unterscheiden: Einmal solche, die mit ausgesprochener Charakterlosigkeit sowohl in ihrer Kunst wie im Leben fortwährend Konzessionen machen, dann die zwar nicht als Künstler, wohl aber mit dem Leben zu paktieren vermögen, endlich aber die ganz wenigen Männer, die beides zu tun verschmähen. — Diesem Künstlertypus, der selbst davor nicht zurückschreckt, im Dienste einer Sache seiner eigenen künstlerischen und materiellen Existenz, und zwar sehenden Auges zu schaden, gehört Dr. Göhler nicht nur voll und ganz an, sondern er vertritt ihn im besonderen mit einem derart ausgesprochenen geistigen Mut, wie man ihn im deutschen Musikleben der Gegenwart zum zweiten Male nicht mehr findet.

Mehr soll über diesen wahrhaften Kämpfer für die Reinhaltung der heute so vielfach verwirrten Ideale der deutschen Tonkunst an dieser Stelle nicht gesagt sein. Daß die Zeitschrift diesen mit ehrenvollsten Narben bedeckten Krieger zu ihren engeren Mitarbeitern zählen darf, das ist es, was es hier mit ein paar Worten zu sagen galt. Steckt nicht wenigstens etwas von Göhlerschem Mute und Idealismus auch in anderen deutschen Musikern, und suchen sie ihn nicht wenigstens einigermaßen praktisch zu betätigen, dann — das kann man leider mit fatalistischer Bestimmtheit sagen — wird Nacht-Alberich die Herrschaft im Reich der deutschen Tonkunst vollständig an sich reißen.

Figaros Hochzeit als Lustspiel

Ein paar notwendige Bemerkungen

Von Dr. A. Heuß

Nun ist man auch in Leipzig (Kleines Theater) zu dem Experiment geschritten, Figaros Hochzeit, das tolle Stück des tollen Burschen Beaumarchais, in seiner reinen Gestalt zur Aufführung zu bringen. Man darf unsre Zeit insofern in gewisser Beziehung für kompetenzfähig ansehen, als wir immerhin etwas von einer Revolution erfahren haben und deshalb einigermaßen entscheiden können, ob für uns noch wirkliche Explosivstoffe in dem Stück vorhanden sind. Gerade dies ist glatt zu verneinen, schon deshalb, weil wir durch Stücke der neueren Literatur, die die Klassengegensätze mit ganz anderer Wucht behandeln, an weit schärfere Kost gewöhnt und in dieser Beziehung deshalb gegen das französische Stück förmlich immun sind. Ein prinzipieller Unterschied zur Oper macht sich also nicht geltend, welche Auffassung der üblichen, historisch verbrieften allerdings zuwider läuft. Auf Grund dieser hätte erst Mozart, indem er es zugleich seines politischen Charakters beraubte, das Stück ins allgemein Menschliche übersetzt. Davon kann gar keine Rede sein, vielmehr zeigt sich, daß beide Fassungen im rein künstlerischen Sinn nach der gleichen Seite wirken, nämlich als echte Lustspiele satirischen Charakters, mit dem Unterschied aber, daß aus manchen Gründen das satirisch-witzige Element in der Schauspielfassung schärfer zum Ausdruck kommt. Diese Gründe wären auch zu untersuchen, was mit der Behandlung einer ganzen Reihe Fragen verbunden wäre. Wenigstens einiges möge zur Sprache kommen.

Zunächst hätte man in ganz anderem Maße, als es geschieht, davon auszugehen, daß das Beaumarchaissche Stück mit der Revolution als solche **nichts zu tun hat.** Im feudalen Wien zur Aufführung gebracht, hätte es auch nicht im mindesten zur Förderung eines Revolutionsausbruchs wirken können, so wenig dies bei Mozarts Oper, die ja eben sich von dem Lustspiel prinzipiell gar nicht unterscheidet, der Fall war. So mußte auch bei der Oper der kolossale sensationelle Erfolg, wie ihn das Lustspiel in dem — mit oder ohne Beaumarchais — für die Revolution reifen Paris hatte, ausbleiben; von Anfang war die Oper in erster Linie auf ihre künstlerischen Qualitäten einschließlich der satirischen Gesellschaftskritik — die in Wien so gut verstanden wurde wie in Paris — gestellt. Das ist das eine. Von grundlegender Wichtigkeit wäre nun die Untersuchung, was Da Ponte aus dem Lustspiel gemacht hat. Denn das französische Stück geht nun zunächst durch das Empfinden eines Italieners — und Da Ponte war immerhin ein Kopf — und gelangt erst in dritter Instanz in deutsche, in Mozarts Hände. Die Untersuchung ergäbe, daß Da Ponte im allgemeinen — nämlich durchaus nicht überall — milderte, was aber weit weniger der Absicht nach, sondern auf Grund seiner italienischen Natur geschah, der die französische Gereiztheit ferner liegt. Allerdings, den Vorwurf, dies und jenes bis zur Unklarheit gekürzt zu haben, muß man allerdings erheben, und in dieser Beziehung wirkt eine Aufführung des Originals geradezu wohltätig. Am meisten hat man die Beschneidung der fast unkenntlich gewordenen Gerichtsszene zu bedauern, die in der Oper zu einer Buffoszene heruntersinkt. Und welches musikalisch-psychologische Meisterstück hätte hier Mozart in einem größeren Ensemblesatz geben können.

So kommt man denn auch auf Mozart. Ich verwerfe, nachdem ich das Stück nun auch von der Bühne kenne — und echte Bühnenwerke muß man auch einmal sehen — die Auffassung, als hätte Mozart etwas wesentlich anderes geben wollen, als ihm durch Da Ponte von Beaumarchais vorlag. Vielmehr suchte er seinen Ehrgeiz gerade darin, diesen Text im Sinne des Originals zu erfüllen, wobei sich bei seiner Genialität und zugleich dem Wesen der Musik entsprechend — worin ihm durch Da Pontes Behandlung des Textes bereits entscheidend vorgearbeitet war — von selbst ergab, daß Vieles eine Vertiefung erfuhr. Das Wesentliche besteht aber darin, daß Mozart mit seiner Vorlage, mit Beaumarchais, **konkurrierte** und eigentlich als echter dramatischer Komponist gar nicht anders konnte. Stilistisch läßt sich dies gut nachweisen. In keinem Werk hat Mozart — was immer noch viel zu wenig beachtet wird — eine derart aufs Deklamatorische hinzielende Gesanglinie kultiviert wie hier im Figaro, was wieder bewirkte, daß das Orchester um so stärker — im Sinne psychologischer Erklärung — herangezogen wurde. Derartiges geht bei einem Mozart eben Hand in Hand. Der Gefahr, das Orchester in diesem Werk zu stark hervortreten zu lassen — stark heißt bei den meisten Opernkapellmeistern dynamisch stark —, entgeht auch selten ein Dirigent. Aus diesem Grunde, dann aber durch die selten zu treffende Kunst scharfer Artikulation bei den Sängern sowie ihr meist ungenügendes Spiel, alles in allem also durch verfehlte, zu opernhafte statt lustspielmäßige Aufführung, mag es kommen, daß Mozart sehr oft gegen Beaumarchais zurückstehen muß.
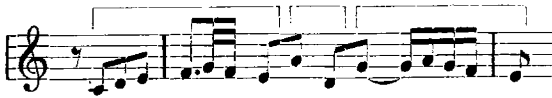
Mit dieser Frage gelangt man überhaupt aufs ästhetische Gebiet, und es wäre sehr zu wünschen, daß sie endlich einmal einer Lösung näher geführt würde, zumal ungemein viel, was gerade auch für die moderne Opernproduktion Wichtigkeit hat, mit ihr zusammenhängt. Aber lediglich im Hinblick auf die Aufführungen von Mozarts „Figaro" lehrt eine Lustspielaufführung Entscheidendes: Man findet im Prinzip erst dann die richtige Einstellung zur Oper, wenn man von der szenischen Aufführung des Lustspiels ausgeht und diese sich zum Vorbild nimmt. Schon aus diesem Grunde sollte das Lustspiel immer wieder einmal gegeben werden, allerdings in bedeutend sorgsamerer und geistig schärfer **durchdachter,** Art, als es im Kleinen Theater der Fall war. Übrigens gab es auch etwas zeitgenössische französische Schauspielmusik. Was sang aber Cherubin? Ein treuherziges, altdeutsches Volkslied.

Immerhin, man ist für die Aufführung überaus dankbar, und sehr zu wünschen wäre es, wenn Aufführungen auch nach Beginn des Konservatoriums- und Universitätssemesters stattfänden. Denn wie immer bei solchen Anlässen, glänzten die Leipziger Musiker durch Abwesenheit, und da zugleich in der gelesensten Tageszeitung eine chauvinistisch aufgeputzte, völlig danebengreifende Besprechung eines Theaterreferenten über dieses ausgezeichnete Stück des Beaumarchais erschien, so ist wirklich zu befürchten, daß der große Nutzen, den eine derartige Aufführung für das geistige Musikleben einer Stadt haben könnte, illusorisch gemacht wird. Als ob es für uns darauf ankäme, ob das Lustspiel sich durch eigene Kraft auf der Bühne halten kann oder nicht. Mit Mozart zu reden, sind hier wieder einmal ein „guter" Komponist und ein „gescheiter Poet als ein wahrer Phönix" zusammengekommen. Das wußte man von jeher, die Aufgabe heißt heute aber, das Stück des gescheiten Poeten allein, dann in seinem Verhältnis zur Musik weit klarer zu erkennen, als es bis dahin zutage getreten ist. Und zudem, welche Fülle opernästhetischer Fragen ließen sich auf dieser sicheren, klassischen Grundlage behandeln!

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET
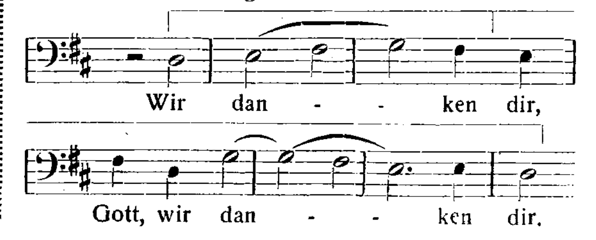
In diesem Teil der Zeitschrift möchten wir ganz unter uns sein, nämlich die Schriftleitung mit demjenigen Leserkreis, der sich in stiller Art betätigen möchte, indem er für eine Arbeit, die seine inneren Kräfte in Anspruch nimmt, die nötige Zeit, Freude und auch Befähigung mitbringt. Es soll dies auf zweierlei Arten geschehen, auf eine musikalisch-geistige und eine geistig-musikalische. Im ersten Fall nehmen wir den Ausgang unmittelbar vom Kunstwerk, suchen es uns klar zu machen, wobei wir hoffentlich auch zu dieser und jener allgemeinen Erkenntnis gelangen. Im andern Fall gehen wir aber von einer derartigen Erkenntnis, einem Ausspruch über die Kunst aus, betrachten und erklären ihn und suchen uns auf diese Art über wichtige Fragen der Kunst klar zu werden. In beiden Fällen würde es sich also um praktische Ästhetik handeln, um eine solche also, wie sie Künstler und künstlerische Menschen ohne weitere philosophisch-ästhetische Vorbildung betreiben und betrieben haben, und zwar mit dem Nutzen stärkster Bereicherung. Immer ist der Ausgangspunkt ein Konkretum, im Gegensatz zu der abstrakten philosophischen Ästhetik, für die das einzelne Kunstwerk so gut wie nicht existiert. Im ersteren Fall werden wir zunächst tüchtig Themenästhetik treiben, d. h. einzelne musikalische Themen einer genauen Betrachtung unterziehen müssen. Hier kommt es vor allem auf die Fähigkeit künstlerischen, selbstvergessenen Vertiefens auf Grund eines starken Erlebens an, und wie man hier zu Erlebnissen gelangt, das zu zeigen soll eben versucht werden. Wir werden da auch zu Gegenüberstellungen ähnlicher, dann aber auch ganz verschiedener Themen gelangen und wohl etwa staunend gewahren, wie viel ein einziges, bezeichnendes Thema über einen Komponisten auszusagen vermag. Wer z. B. das Hauptthema der Eroica mit dem aus dem Heldenleben von Strauß vergleichen kann, lernt das Wesen beider Komponisten auf Grund absoluten Materials erkennen; es gibt hier keine Täuschungen mehr. Indessen, zur Sache selbst.

Ich glaube, wir können mit nichts Geeigneterem beginnen, als wenn wir das Thema der ersten Fuge in Bachs Wohltemperiertem Klavier einer Betrachtung unterziehen, und zwar zu dem Zwecke, daß es ein innerstes Besitztum desjenigen wird, der mit produktiv mitmachender Seele an dieser Untersuchung teilnimmt. Daß man zu diesem Zwecke das Thema singen, wiederholt singen muß, stellt sich für jeden fast von selbst heraus, wie Singen immer der unmittelbarste, nach außen dringende Ausdruck unseres Seelenlebens in musikalischer Beziehung bleiben wird. Z. B. auf einsamen Spaziergängen ein gehaltvolles Thema vor sich hinzusingen und es sich klar zu machen suchen, gehört zum Förderlichsten und innerlich Genußbringendsten, was ein musikalischer Mensch gelegentlich tun kann. Man hat da alles bei sich, von nichts, keinem Instrument usw., ist man abhängig, ähnlich dem antiken Philosophen kann man sprechen: Ich trage alles mit mir (Omnia mecum porto). Diese einsame Musizierdenkmethode wirkt auch vortrefflich auf das musikalische Vorstellungsvermögen; man muß die Töne förmlich sehen können, so lebhaft, daß man sich mit ihnen wie mit einem Menschen unterhalten kann, was eben dann der Fall ist, wenn sich ein Thema in allen seinen Einzelheiten immer klarer mitteilt. Sehen wir einmal in diesem Fall zu und singen still das Thema vor uns:



Ich gebe das Thema gleich so, wie es heute wohl so ziemlich jeder Musiker in seiner Struktur auffassen wird, wobei über Differenzen zu streiten an dieser Stelle keinen Sinn hätte. Bei Bach — das muß jeder wissen — finden sich nirgends die geringsten Zeichen, er überläßt in den Klavierwerken die gesamte Artikulation dem Spieler. Das Zeitmaß ist sehr ruhig, derart ruhig, daß man ein Achtel und nicht ein Viertel als Zählzeit nehmen kann.

Das zunächst sich mitteilende Moment besteht in dem stufenweisen Andringen vom auftaktmäßig gebrachten Grundton in die Quarte, und zwar in gleichmäßigen Achteln. Haben wir hier aktives oder passives Gefühlsleben? Jeder fühlt, daß hier Aktivität herrscht, und wer von sich aus zu einer derartigen Fragestellung gelangt, beweist dadurch eine gewisse Produktivität. Die Beantwortung der Frage selbst ist ganz einfach, und zwar derart, daß kein normal Fühlender zu einer anderen Antwort gelangen könnte. Das Entscheidende liegt in unzähligen Fällen darin, daß man zu Fragestellungen gelangt, und schließlich beruht die Entwicklung der Menschheit zu einem guten Teil gerade hierauf. Wir haben auch schon ein Entscheidendes gewonnen, wenn wir eben ohne weiteres uns bewußt geworden sind, daß das Thema im Gefühl ruhig sicherer Tätigkeit beginnt. Wenn ich nun an ein völlig gleich beginnendes Vokalthema von Bach erinnere, so geschieht dies zunächst mehr deshalb, um mir Worte zu sparen. Bach beginnt die Kantate „Wir danken dir, Gott, und verkündigen deine Wunder“ — als Gratias agimus für die H-Moll-Messe benützt — folgendermaßen:



Danken, preisen usw. entspringt bei Bach immer einem aktiven Gefühl, und wer darüber nachdenkt, was das heißt, wird wieder allerlei seelische Erfahrungen machen können. Alle Tätigkeit entspringt für Bach einem göttlichen Urtrieb, Gott anders zu loben als in Tätigkeit, schlösse sich aus. Ich sage nun keineswegs, daß man den Anfang der Fuge mit Dankgefühlen unmittelbar in Verbindung bringen soll, das aber können wir sagen, daß dieses Thema, d. h. zunächst dieser Anfang, das auf Tätigkeit gestellte Grundwesen Bachs sehr treu spiegelt.

Man vergleiche nun aber die beiden Themen weiter miteinander, wobei man ja recht tüchtig zum Singen greife. Tun sich seelische Unterschiede — die rein musikalischen sieht das blödeste Auge — kund, und welcher Art sind sie? Der Leser suche, bevor er weiter liest, selbst zu einer Beantwortung zu gelangen, indem es sich ja schließlich hier vor allem darum handelt, daß die seelische Produktivität angeregt wird.

Macht nun das Vokalthema gegenüber dem instrumentalen nicht einen weit gefestigteren und einheitlicheren Eindruck, wobei wir zugleich einen stark feierlichen Einschlag verspüren? Und das Fugenthema, ist es nicht ganz individuell gefaßt, wirkt es gegenüber dem objektiv erscheinenden Vokalthema nicht geradezu subjektiv? Ich denke, zu diesen Urteilen muß jeder gelangen, der mit den Themen in der angegebenen Art sich beschäftigt hat, und zwar zunächst ganz intuitiv, also auf Grund unmittelbarer Erfassung, ohne also die Themen im einzelnen näher untersucht zu haben. Zuerst das seelische Erlebnis, die Grundbedingung für ein unmittelbares Erfassen, dann die Erkenntnis des erlebend Erfaßten, das ist noch immer der eigentliche Weg gewesen, der nur eines Grundes wegen so selten gegangen wird: daß sehr viele eines unmittelbaren Erlebnisses nicht wirklich fähig und deshalb darauf angewiesen sind, ohne weiteres auf Grund bestimmter Methoden zu einer Erklärung dringen zu wollen.

Was ist nun im besonderen individuell und was subjektiv in diesem Fugenthema? Das erste die wirklich recht eigenartigen Töne a—d, das zweite die Schlußnoten. Mit dem Ton a steigt Bach bis in die Sexte der Tonart, die er im Vokalthema nicht erreicht. Er erreicht sie auch im instrumentalen Thema nur auf eine besondere Weise, nämlich nicht etwa in organischem Anstieg, sondern er faßt den Ton plötzlich, nach einem toten Punkt, wie Hugo Riemann einen derartigen Einschnitt bezeichnet und mit dem er zum Ausdruck bringen will, daß z. B. der Abstand der Töne e und a infolge ihrer absoluten Trennung ein totes Intervall sei. Im Sinne der Phrasierung ist dies vollkommen richtig, nicht aber im seelischen. Das urplötzliche Ergreifen des Tones a setzt seelische Kräfte voraus, die das Gegenteil von tot, vielmehr von einer geradezu unberechenbaren Lebendigkeit sind. Ihre Entwicklung findet aber gerade während des „toten" Punktes statt, das Resultat ist der gänzlich unerwartete, in diesem Sinn sogar dämonische Ton a, der — und das ist das denkbar Bezeichnende — sich nicht halten kann und mit Quintensprung in die Tiefe sinken muß. Welch gebrechlich, welch armes Wesen ist der Mensch selbst dann, wenn er mit dämonischen Kräften ausgerüstet ist. Und nun der Epilog des Themas. Nochmals sammeln sich die unsichtbaren Kräfte in einem weiteren äußerst lebendigen Punkt, der Ton g wird ausgespielt, und nun sinkt in Sechzehnteln die Melodie auf die Terz der Tonart: das Thema als solches ist beendigt.

Den Gefühlsinhalt dieses Sechzehntelschlusses hat als erster Hermann Kretzschmar erfaßt, indem er von Äußerungen der Melancholie spricht, und tatsächlich kommt auch hier der ganze subjektive Bach zum Ausdruck. Sicher, es bedarf eines musikalisch feinen Gefühls, um diesen zarten Anflug von Melancholie zu fühlen, aber man probe, öfters singend, die Phrase nur durch, und man gelangt dann sicher dazu. Gerade sein Gefühl hat man ja auch auszubilden, und wer das getan hat, ist gegen schlechte Musik gefeit. Bach schließt in der Terz, während er in dem Vokalthema in den Grundton zurückkehrt. Welch außerordentlicher Unterschied tut sich hierin kund, und über diesen bitte ich den Leser, da er nun den nötigen Grund unter sich haben müßte, selbst nachzudenken, darüber zu spekulieren, wie sich ein Mozart ausdrücken würde.

Hat man nun aber auch die Unterschiede zwischen den beiden Themen erfaßt? Läßt sich in ihrem Mikrokosmus nicht das ganze Wesen dieses Mannes schauen? Läßt sich auch zu allgemeinen Resultaten gelangen? Wir werden gleich sehen. Albert Schweitzer, einer der gescheitesten Männer, die sich in neuerer Zeit mit Musik im allgemeinen und Bach im besonderen beschäftigt haben, bezeichnet den Meister als die Inkarnation der Objektivität. Ist dies richtig? Abgesehen davon, daß Schweitzer sich selbst widerspricht, wenn er, beim Wohltemperierten Klavier angelangt, plötzlich von dem an Überraschungen reichen, subjektiven Leben der Fugen spricht, stimmt dieses Generalsignalement überhaupt? Wir sagen kurz folgendes: Wenn Bach vor und in die Gemeinschaft der Menschen tritt und nicht nur in seinem, sondern auch in ihrem Namen spricht, wie in Preis- und Dankkantaten, dann, ja dann ist dieser große Mann die Objektivität selbst. Zieht er sich aber auf sich selbst zurück oder kommen — auch in Kantaten — Fragen zur Behandlung, die an seine innerste Natur sich wenden, dann tritt ohne weiteres der große Subjektivist Bach in seine Rechte. Nur ist es eben die Subjektivität des wahrhaft großen Mannes, die ungemein viel allgemein Gültiges enthält und sich von der Subjektivität kleinerer Naturen geradezu grundsätzlich unterscheidet. All das können uns schon die paar kurzen Themen sagen, indem eben bei einem Bach jedes vollendete Thema Ausdruck seiner vollen und ganzen Persönlichkeit ist.

* * *

Länger, als beabsichtigt, haben diese Untersuchungen Raum und Zeit beansprucht, so daß es in diesem Heft unmöglich ist, auch von der anderen Art der Kunstbetrachtung ein Beispiel zu behandeln. Das mag also das nächste Mal geschehen, wobei aber schon jetzt mitgeteilt sei, was zur Behandlung kommen wird. Und zwar deshalb, damit diejenigen Leser, die wirklich von sich aus mitarbeiten wollen, sich mit dem zu Behandelnden vorher auseinandersetzen können. Wir gehen auch hier gleich zu einer richtigen Schmiede, nämlich zu Goethe, von dem wir sein kurzes Gedicht, Künstlers Apotheose, wählen. Es lautet:

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal ge-
Sich durch Natur und Instinkt allein [lingen,
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes
Muß man es erst recht sicher kennen. [macht,

Neben diesen Versen stellen wir einige Sätze von Schiller aus seiner Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung", über die es gleich noch etwas zu sagen gilt. Schiller schreibt:

Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht es (das Genie) ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welchen, wenn es nicht so klug ist, sie schon von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird. Nur dem Genie ist es gegeben, außerhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein, und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen.

Man sieht, wir befinden uns hier in erlauchter Gesellschaft. Ich muß denn auch eine Forderung stellen, daß diejenigen, die noch nie die genannte, fundamentale Schrift Schillers gelesen haben, sich mit ihr beschäftigen, auf daß wir für unsre ganzen Kunstbetrachtungen einen gemeinschaftlichen Boden haben. Die beiden Ausdrücke „naiv und sentimentalisch" haben zudem in der ernsteren Kunstbetrachtung Heimatrecht erlangt, auch in der Musik arbeitet man selbstverständlich mit ihnen. Zudem gehört der Aufsatz nicht zu dem schwierig zu lesenden, wenn er auch weit über das hinausgeht, was man heute in Kunstzeitschriften findet, die sich an einen breiteren Leserkreis wenden. Zu Schillers Zeiten — der Aufsatz erschien 1795 in den „Horen" — konnte dies durchaus unbedenklich geschehen. Es gibt heute zwar eine Menge Leute, die der Ansicht sind, wir hätten es auch auf diesen inneren Gebieten herrlich weit gebracht, und diesen Unverbesserlichen soll ihr Glaube nicht geraubt werden. Wir andern aber setzen uns hin und vertiefen uns in die Schrift über die naive und sentimentalische Dichtung.

Musikbriefe

BETRACHTUNGEN ÜBER LONDONER MUSIKZUSTÄNDE

VON S. K. KORDY

Wenn man, wie ich, seit 25 Jahren die Entwicklung der Londoner Musikverhältnisse verfolgt und berufsmäßig studiert hat, muß man aufrichtig bekennen, daß der Umschwung in der Stellungnahme des Publikums zur Musik etwas geradezu Verblüffendes an sich hat. Man trifft ein reiferes Urteil, ein spontaneres Erfassen und Beurteilen neuerer Werke, wie sich ein überraschend gereifter guter Geschmack eingebürgert hat, alles Dinge, deren Vorhandensein eine berufene Kritik in London vor etlichen Jahren noch für kaum möglich angesehen hätte.

Der bekanntlich angeborene Schönheitssinn, das sprichwörtliche Phlegma des Engländers, manifestiert sich ganz besonders in Dingen, die die Musik betreffen. — Dem leichteren, selbst seichteren musikalischen Genre leiht das englische Publikum mehr als willig sein Ohr, sobald es sich aber um die Beurteilung größerer Formen handelt, um Sinfonien, sinfonische Dichtungen oder irgendein strenger gearbeitetes Musikstück, konnte man alsbald erkennen, daß das Werk nicht auf jenes allgemeine Verständnis stieß, das seinem Wert entsprochen hätte.

Heute nun, wie ganz verschieden die Verhältnisse! Ein Musikstück, mag es kommen, woher es will, ist es einmal vom Londoner Publikum zurückgewiesen worden, dann ist es absolut durchgefallen und sein Schicksal besiegelt. Spricht dagegen neueingeführte Musik sofort an, dann kann kaum der Applaus eines südlichen Volkes den englischen übertreffen. Man schwelgt einfach! — Allerdings haben viele unserer modernen und ultramodernen Komponisten, namentlich aus Frankreich und Rußland, dadurch, daß sie das Bizarre und Häßliche in der modernen Musik einbürgerten, dazu beigetragen, die Erziehung und Entwicklung des guten Geschmacks zu untergraben oder geradezu unmöglich zu machen. Was Debussy, Ravel, Stravinsky und der Wiener Schönberg — um nur einige zu nennen — musikalisch verbrochen haben, das hat das englische Publikum in den letzten zehn Jahren meistens ruhig, ohne viel Notiz davon zu nehmen, über sich ergehen lassen; nur wenn es anfing, sich unbehaglich zu fühlen, machte es seinem Unwillen in lauterer Form Luft. Und gerade dieser typenhafte, schüchtern scheinende, zurückhaltende englische Charakter sollte einer Zuhörerschaft zur Ehre angerechnet werden, wenn er Werke, die von kakophonischen Absurditäten wimmeln, zurückweist. Man wollte oft musikalischen Kaviar einschmuggeln, der zumeist einen bittern Nachgeschmack zurückließ. —

Es steht somit felsenfest, daß das modern Häßliche in der Musik niemals Eingang in die Herzen des Londoner Publikums finden wird. —

Und wie steht es denn mit unserer deutschen Musik in London? — Eine Frage, die zweifellos eine nicht unbedeutende Menge von Lesern dieser Blätter interessieren dürfte. Nun, ohne jede einleitende Parabel, ohne weitere Umschweife müssen wir mit aufrichtiger

Genugtuung bekennen, daß deutsche Musik im allgemeinen, ganz besonders jedoch die Kunst Richard Wagners, das hohe Idol, den Inbegriff von bewundernder Anhänglichkeit und den Ausdruck von edelster Popularität bildet. —

Wagner wird in zweifacher Beziehung genossen. Vor allem im Konzertsaal und dann erst auf der Bühne. In unsern Promenadekonzerten, die sich während ihrer sechzehnwöchentlichen Dauer einer ganz außerordentlichen Beliebtheit erfreuen, ist das Montagsprogramm ausschließlich Richard Wagner gewidmet. Tausende von Musikfreunden versammeln sich Woche für Woche an diesem Tage und lauschen da den unsterblichen Klängen, die uns der Meister hinterlassen. Es kann hier dem Dirigenten dieser Konzerte nicht hoch genug angerechnet werden, daß er es verstanden hat, im Laufe der Jahre das Verständnis bei den großen Massen zu fördern und das stete Interesse für Wagners Musik aufrechtzuerhalten. Der Enthusiasmus an einem Wagner-Abend ist kaum zu schildern. Diese Ausbrüche müssen gehört, diese Manifestationen müssen gesehen werden, damit man eine richtige Vorstellung von dieser Begeisterung erhält. Und würde dem stürmischen Verlangen nachgegeben werden, so müßte jede Nummer wiederholt werden. —

Im nächsten Monat widmet uns die Royal Carl Rosa Opera Company eine zehnwöchentliche Opernsaison im Covent Garden Opernhause. Einige Wagner-Opern stehen an der Spitze des Spielplans; die große Errungenschaft wird aber die Aufführung des vollständigen Nibelungenzyklus (in englischer Sprache) sein, den man dreimal zu wiederholen verspricht. Obschon die Vorstellungen erst am 18. Oktober beginnen, ist heute im Vorverkauf kein Sitz für Wagner-Abende mehr zu haben. — Über unsere Opernverhältnisse, insbesondere über die Gründung der British National Grand Opera Company Ltd., beabsichtige ich in meinem nächsten Artikel zu sprechen. —

Hier möchte ich noch beifügen, daß klassische Konzerte in der letzten Zeit sich verdoppelt und verdreifacht haben und einen ungeahnten Aufschwung zu nehmen scheinen. Die große Zahl ist den Direktoren der großen Picture Palaces (Kinematographtheater) zu danken. Hier wird täglich musiziert, und zwar so, daß es eine reine Freude ist. So führte mich denn die Neugierde am letzten Sonntag in das „Regent Theatre", das am nahe und reizend gelegenen Seebad Brighton erbaut, seine Eröffnung vor einigen Wochen erlebte. Das Gebäude selbst, — the last work in Picture Palaces —, das die Gesellschaft für eine halbe Million Pfund Sterling errichtete, präsentiert sich hochimposant. Dazu gibt ihr die daselbst von zwei Orgelbauern errichtete Orgel für zehntausend Pfund Sterling noch ein besonderes Ansehen. — Das Orchester, obschon erst einige Wochen alt, bot unter der faszinierenden Leitung ihres noch fast jugendlichen Dirigenten, Mr. Basil Cameron, ganz Ausgezeichnetes. Sie spielten das „Siegfried"-Idyll und das Vorspiel zum dritten Akt aus „Lohengrin", die F-Dur Rhapsodie von Liszt und eine hocheffektvolle „Welsh Rhapsody" von Edward German, und zwar mit einer Verve und einer feinfühligen Nuancierung, die jedem erstklassigen Sinfonieorchester zur Ehre gereicht hätten. —

Eine sehr wichtige Neuerung geht vom Kinematographtheater aus und besteht in der Heranziehung eines Fachmannes, der die Bilder durch richtige Auswahl der Stücke sozusagen untermalt oder, wie der englische Fachausdruck lautet: „to fix the pictures". Wenn wir hervorheben, daß für diese Stellung der bekannte norwegische Komponist Gaston Borch gewonnen wurde, wird man es natürlich finden, daß diese Theater heute in England sich der größten Beliebtheit erfreuen. — Borch geht indes noch um einen Schritt weiter. Er komponiert direkt Musik für das „Untermalen" der Bilder. Diese Musik, wovon jedes einzelne Stück oder Stückchen ganz genau der jeweiligen Situation angepaßt ist, wird von Camerons Sinfonieorchester in effektvollster Weise zur Geltung gebracht. Auf diese Weise üben Bilder und gute Musik eine vorher ungeahnte Anziehungskraft aus.

AUS PARIS

Von Prof. Paul Louis Neuberth

Berlioz' „Trojaner", für einen Abend eingerichtet, haben an der Pariser Oper ihre Uraufführung erlebt; denn wie bekannt, waren sie der Länge wegen immer in zwei Teilen, oder vielmehr, nie gegeben worden. Felix Mottl hat — wofür wir ihm immer dankbar sein werden — das Verdienst, Berlioz' ausgezeichnetes Werk in Karlsruhe im Jahre 1910, wenn ich nicht irre, vollständig zur Aufführung gebracht zu haben. Die jetzige Pariser Bearbeitung stammt von dem großen Berliozkenner und Historiker Adolphe Boschot, der natürlich sehr viel Gutes streichen mußte, um die Dauer eines gewöhnlichen Theaterabends nicht zu überschreiten. Berlioz selbst hat sich von den Theatern derartige Kürzungen immer wieder gefallen lassen müssen.

Er schrieb im Jahre 1863 der Prinzessin Caroline Sayn-Wittgenstein unter anderem: „Carvalhs (ein Theaterdiretor) schreibt, daß er meine Intentionen respektieren will, und doch peinigt er mich, wenn er von mir abscheuliche Änderungen und Streichungen verlangt. Ich werde aber keine Erlaubnis mehr geben," usw.

Die neue Fassung hatte das Glück, dem Publikum zu gefallen. Da die Inszenierung glänzend und die Besetzung der Hauptrollen gut war, glaubte man der Uraufführung einer regelrechten Oper beizuwohnen. Nur treue Berliozianer oder solche Musiker, die mit Berlioz' phantastischer und geheimnisvoller Partitur vertraut sind, werden an der Bearbeitung etwas zu kritisieren haben. Interessant ist die Tatsache, daß die künstlichsten und erzwungensten Partien, auf die Berlioz am meisten Wert legte, jetzt größtenteils veraltet erscheinen, während seine Töne dort, wo sie unmittelbar dem Herzen entsprangen, gefühlvoll, markant und außerordentlich leidenschaftlich sind.

Daphnis und Chloe, ein Ballett von Maurice Ravel, hat man gleichfalls auf die Opernbühne gebracht. Ravel hat mehr Glück als Berlioz; er erlebt seine Verherrlichung bei Lebzeiten. Seine Musik findet leicht ihren Weg, obschon ihre stilvolle Wiedergabe mit allerlei Schwierigkeiten zarter und delikater Natur verbunden ist. Der Dirigent muß ein sehr feines Ohr, eine große, von jeder Nervosität freie Ruhe besitzen.

Noch ein anderes Ballett fand starken Beifall, La Peri vom Meister Paul Dukas, großartig getanzt von Anna Pawlowna, Fokine und Glowitz. Dukas' Ballettmusik, die schon öfters im Konzertsaal vorgetragen wurde, klingt majestätisch, breit ausladend und funkelnd. Die Dauer des Balletts schien zu kurz, und man hätte sich gern dem wundervollen Zauber der Harmonien länger hingegeben.

Ein großes Ereignis bilden die Konzerte, welche Pablo Casals, der ganz eminente Violoncellist, und Jacques Thibaud, der bekannte Geiger, veranstaltet haben. Beide, Thibaud und Casals, wenden sich nun gegen das „Glissando". Casals will es aus den Bachschen Suiten ganz wegschaffen, und Thibaud beurteilt in einer pädagogischen Plauderei die Frage dahin, daß das Glissando vom oberen Ton zum unteren immer zu vermeiden sei! ... „Man kann", sagt er, „das Glissando manchmal gestatten, wenn es steigt, niemals aber, wenn es sinkt!"

Wir kommen damit, so scheint mir, einigermaßen zu einer ganz neuen Technik des Gefühlsausdruckes beim Vortrag auf den Bogeninstrumenten! ... Wer möchte

HERKULES IN DER KLAVIERSTUNDE

Ein Leser in Rheinhessen sendet uns das folgende Poem, das er in einem alten Jahrgange des „Schalk" ausgegraben hat. Es dürfte nicht nur die Laienwelt, sondern auch manchen Klavierlehrer und sonstigen Musiker amüsieren. Der Sage nach hatte der Knabe Herkules seinen berühmten Lehrer Linos in der Musikstunde erschlagen, als er von ihm wegen seines Ungeschickes getadelt wurde.

Als Herkules ein Knäblein war,
Da lebt' als Pianist
Ein Heros in der Künstlerschar,
Linos, Urahn von Liszt.
War die Saison, zog er herum
Mit seinem Klaviezymbalum;
War sie vorbei, pflegt' er zu leben
Im alten, siebentor'gen Theben.

Sein Ruhm und seine Politeß
Zog manche Schüler an;
Drum ward auch Junker Herkules
In seine Lehr' getan.
Als Linos schaut' die große Hand,
Die anderthalb Oktaven spannt',
Da sprach er: „Beim Apoll, famos,
Das gibt ein' großen Virtuos."

Jedoch die Hand tut's nicht allein,
Wie heut' ein jeder weiß,
Es muß damit verbunden sein
Talent, Geduld und Fleiß.
Die fehlten Herc'len ganz und gar,
So daß nach einem halben Jahr
Kein einzig Stück er konnt, und wenn es
*Auch noch so einfach war im Hennes.**

Und eines Tags, da zwickt und zwackt
Der Teufel ihn gewiß,
Er kommt beständig aus dem Takt
Und hämmert F statt Fis.
Da reißt dem Meister die Geduld,
Er nimmt den Fidelstock vom Pult
Und bei der nächsten falschen Note,
Haut er den Schüler auf die Pfote.

Das war nun übel angebracht
Bei diesem jungen Mann,
Er springt empor und wutentfacht
Schnaubt er den Alten an,
Er nimmt das Klaviezymbalum
Beim Vorderfuß und kehrt es um
Und schmeißt's gar, Mordspektakel,
Dem Meister auf das Tabernakel.

Wie jammerschad um das Klavier,
In Stücken liegt's umher,
Und auch Maestro Linos hier
Spielt keinen Hopser mehr.
Und die Moral von der Geschicht':
Ein Musiklehrer schlage nicht,
Denn weil's gefährlich werden könnte
Für's Leben und für's Instrumente.

* Die „Klavierunterrichtsbriefe" von Aloys Hennes waren vor vierzig, fünfzig Jahren eine verbreitete, angesehene Methode.

mir seine Meinung darüber mitteilen?... Die Frage könnte zu einer recht interessanten Aussprache führen. Warum z. B. den wunderbaren Reiz entfernen, den die beiden Glissandi auf der A-Seite im letzten Viertel des fünften Taktes des Bachschen Adagio in der ersten Violinsolosonate gewähren? Wenn Thibaud nur sagen würde: „So spiele ich, macht und übt, wie ihr wollt!", wäre gegen seine Meinung nichts einzuwenden. Er stellt sich aber als — Magister — Rex — vor und benimmt sich in Paris wie der Papst in Rom: als unfehlbare Persönlichkeit.

Da die Menge zu allem „Ja" sagt, sei hier eine milde, aber offene Kritik gewagt!

Noch ein dritter Künstler füllt die Konzertsäle: der Pianist Alfred Cortot. Von seiner Klavierkunst muß alles gelobt werden: Technik wie die Musikalität, seine Kunst der Pedalführung wie seine rhythmische Sensibilität. Kurz, seine Klavierkunst ist durchaus meisterhaft.

Der russische Kontrabaßvirtuose Serge Koussewitzki, der auch ein tüchtiger Dirigent ist, veranstaltete drei Konzerte, die der russischen Musik gewidmet waren. Auf den Programmen befanden sich unter anderem: Poème de l'Extase von Scriabine, Ala und Lollyi von Prokofiew (op.20), Apokalypsis von Liadow; diese drei Stücke wurden zum erstenmal in Paris gespielt.

Scriabinesche Musik kann man nicht als eigentlich russisch ansehen. Es ist manches darin, was an das Chopinsche Slawentum erinnert, man glaubt einen Chopin zu hören, den ein Richard Strauß bearbeitet und ein Debussyschüler orchestriert hätte. Eine lange mysteriöse Einleitung sempre pianississimo endigt im Zauber der prallenden Hörnern und Trompeten zugeteilten Hauptthemen. Dieses Werk, recht temperamentvoll dirigiert, fand reichen Beifall.

Prokofieff, ein ganz junger Neuerer, stellt alle seine Mitbewerber in Schatten! Bis jetzt hat man sich im musikalischen Lärmen noch nicht so weit gewagt; diese außerordentlich schwer zu spielende Musik hat aber auch Farbe und Rhythmus und manche burleske Themen. Ein Sonnenhymnus, der sich am Ende des Stückes befindet, klingt ganz erstaunlich. Die Hitze der Tonstrahlen ergoß sich bei dieser musikalischen Malerei derart heiß auf die Köpfe der Zuhörerschaft, daß plötzlich alle Anwesenden aufstanden, um mit nicht endenwollendem „Bravo" den anwesenden Komponisten verschwenderisch zu feiern...

Liadowsche Musik habe ich gern, sie hat immer etwas Kokettes, Naives, Gemütvolles an sich, sowohl seine Klavier- wie sonstigen Instrumentalwerke. Dieser Mann war so eine Art Kleinjuwelier, der sein Geschäft in der Nähe der großen Häuser Rimsky-Korsakoff und Borodin hatte. Immer hat er seine Werke sauber und fein geschliffen dem Publikum übergeben. Vor seiner Apokalypsis wird sich niemand fürchten, es ist weniger Lärm und Gebrüll darin als z. B. in der Königlichen Jagd (chasse royale et orage) der Trojaner...

Es kamen in diesen prachtvollen Konzerten auch Glazounows Violinkonzert, das tadellos und mit der nötigen Energie vom Virtuosen Paul Kochanski gespielt wurde, und die hier zu selten dargebotenen Variationen über ein Rokoko-Thema von Tschaikowsky für Violoncello, mit Bravour und Glück von S. Preß vorgetragen, zur Aufführung.

Die Ouvertüre: Rußlan und Ludmila von Glinka — etwa in der Art Aubers und Adams — und manche guten Werke von Moussorski, Rimsky-Korsakoff, Rachmaninoff und Strawinski füllten die Programme.

Der Erfolg Kussewitzkis und seines Impresarios Rochut, der für diese Konzerte die besten Kräfte des Colonne- und Lamoureuxorchesters ausgewählt hatte, kann als kolossal bezeichnet werden.

Es wäre zu hoffen, daß die Pariser jetzt jedes Jahr durch solche Konzerte einen Einblick in den großen und reizvollen Reichtum der russischen Musikliteratur bekämen.

Besprechungen

Richard Franck, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, op. 53. — Im Selbstverlag.

Der in Heidelberg als Musikdirektor wirkende Sohn des feinsinnigen Berliner Nachromantikers Eduard Franck (1817—1893) hat, wie namentlich die breit ausgeführte Fuge lehrt, etwas Tüchtiges gelernt. Wie sein Vater Mendelssohns Bahnen folgte, ist das Vorbild von Mendelssohns Variations sérieuses auch für den Sohn und dieses Werk (besonders deutlich in der 11. Variation) noch unverkennbar. Das Thema ist in seinem klaren, knappen Aufbau ein echtes, sehr hübsches, sinniges und durch Sekunden idyllisch-romantisch gefärbtes Variationenthema von feinen imitatorischen Reizen in den Nebenstimmen. Die 12 Variationen steigern wohl den in ihm ausgesprochenen bemerkenswerten Sinn für vollen und schönen Klavierklang, aber sie halten doch, im ganzen genommen, nicht das, was das Thema verspricht. Das liegt vor allem daran, weil sie sich im Modulationsschema allzu sklavisch und leider gerade in der dreimaligen Wiederholung der Tonika im Quintbaß der drei ersten Takte an das Thema halten und die dadurch bald auftauchende leise Monotonie noch durch die strenge Beibehaltung der Haupttonart (B-Dur) steigern. Im übrigen sind es vorwiegend nach technischen Problemen erfundene Spielvariationen. Man wird Nr. 4 (agitato) und Nr. 10 (lento) besonders hübsch und herzlich finden. Diese mehr brillant-etüdenhafte Art der Variierung, wie auch der in der zuweilen allzu akkordisch-dicken Baßlage (z. B. Seite 2, System 3, Takt 4) noch teilweise der „Auflichtung" und „Auflockerung" bedürftige, an sich aber wohlklingende und volle Klaviersatz scheint dem durchaus ernsthaften, sehr soliden und überaus tüchtigen Werk Zweck und Platz anzuweisen: als Studie in der älteren Variationenform Nach-Mendelssohnschen Stils, die vielleicht noch geeigneter im Unterricht, als im Konzertsaal, zu verwenden wäre

Heinrich Neal, op. 28: Zwei Stücke, op. 30: Sonate, op. 51: Gedichte für Deklamation und Klavier, op. 47, 68: Deutsche Rhapsodien, op. 58: Auf einer Burg, op. 62: Adagio mit Variationen (vierhändig), op. 64: Weihnacht (zwei Singstimmen und Klavier), op. 70: Tröstungen, op. 75: 24 Etüden zur Einführung in die moderne Musik, op. 80: 12 Ausdrucksspiele, alles für Klavier. (H. Neal, Heidelberg; Leipzig: Hug & Co.)

Der Sohn eines amerikanischen Kunstmalers, ist Neal in Deutschland (München) 1870 geboren und hat seine musikalische Erziehung durch deutsche Meister — Rheinberger, Draeseke — empfangen. Seit 1894 Begründer, Leiter und Hauptlehrer eines eignen Konservatoriums in Heidelberg, ist es hauptsächlich Prof. Willy Rehberg, der tatkräftige Pionier alles guten Neuen in der Klaviermusik, gewesen, der einzelnen seiner Klaviersachen, namentlich den 24 Etüden und den Zyklen mit lyrischen Stücken (Alpensommer, Auf einer Burg, Tröstungen), warme Fürsprache in Süddeutschland hat angedeihen lassen.

Neal ist zweifellos ein vortrefflicher, auch im strengen Satz wohlgeschulter Musiker. Die strengen Formen (Kanon, Fuge, Passacaglia) unter den 24 Etüden, die Durchführungen in den Ecksätzen seiner Sonaten, die Lust am polyphonen, am kanonischen Satz, die in manchen Kadenzierungen und Rückleitungen bis zur Draesekeschen Härte gesteigerte Schärfe und Strenge seiner Stimmführungen beweisen das. Er ist aber auch ein vortrefflicher Klavierpädagoge, und nicht der kleinste und schlechteste Teil seiner Musik dient offen oder verkappt instruktiven Zwecken. So ist die pädagogische Idee seiner 24 Etüden und 12 Ausdrucksspiele (unglücklicher Titel!), ein geeignetes Unterrichtsmaterial der Mittelstufe zur Einführung in die besondere harmonische Eigenart der modernen Musik zu geben, ganz ausgezeichnet und entspricht einem längst vorhandenen, wirklichen Bedürfnis. Ein andrer erheblicher Teil — und auch das ist gesund — dient der Hausmusik, und nur ganz weniges, etwa die teilweise allerdings wieder, wie die wohlklingende Trillerstudie der Nr. 2, instruktiven Zwecken nutzbar gemachten Deutschen Rhapsodien oder die Sonate, verlangt nach dem Konzertsaal.

Innerhalb dieser Gebiete hat Neal, der im Grunde von Schumann, Kirchner, Wagner, Rheinberger, Grieg doch durchaus nicht von der modernen Musik kommt, viel Schönes und Echtes zu sagen. Stücke, wie der sinnig-anmutige Ländler (Nr. 3) der Tröstungen, wie die poesievolle, von Echos durchwobene Morgendämmerung, die rhythmisch feingliedrige, liebliche Irmgard, das zart Mac Dowellisch gefärbte alte Lied des Zyklus Auf einer Burg, wie einige allerliebste Miniaturen der Ausdrucksspiele, einige der 24 Etüden (die famose „Ronde"), wie das harmonisch feingetönte, die beiden Singstimmen endlich einmal wieder nach Art der Händelschen Kammerduette unabhängig und selbständig in subtil durchgearbeitetem polyphonen Satz führende Siziliano des Weihnachtsduetts mit seinem Abglanz des lieben, herzlichen „Cornelius-Tons" (und üblichem „Weihnachtstitel"), gehören zum Besten und Schönsten zeitgenössischer deutscher Hausmusik. Es zeigt sich in ihnen besonders, daß Neal über eine ungemein bewegliche Rhythmik verfügt, die auch dem Schlußsatz der Sonate sein Gesicht gibt. Diese, in der „zufriedenen" Tonart B-Dur, ist, wenn auch weder nach Inhalt noch Umfang „groß", doch eine nach Form und Arbeit ganz vortreffliche akademische Arbeit älteren Stils und Satzes, frisch und natürlich-anspruchsvoll in den Ecksätzen erfunden und von besonderem melodischen Reiz in dem langsamen Mittelsatz in Form von kleinen Variationen über ein französisches Lied.

Aber es zeigt sich in allen Werken Neals zugleich auch eine außerordentliche Ungleichheit. Inspiriertes steht neben Trocknem, Vornehmes neben Banalem, die Zyklen mit lyrischen Stücken werden in der Regel von Stück zu Stück schwächer. Andererseits leidet die Ausführung seiner ausgezeichneten Idee seiner, der Einführung in die moderne Musik gewidmeten Etüden gerade darunter, daß Neal sich wohl mit großem Geschick bemüht, harmonisch ein modernes Gesicht zu zeigen, doch im Klaviersatz von teilweise recht steifer und unbequemer Art durchaus älteren und keineswegs modernen Mustern folgt, wie darunter, daß seine Moderne überhaupt nicht organisch aus seiner Natur herauswächst. Das ist ja überhaupt der Krebsschaden der zeitgenössischen deutschen Klaviermusik und der Hauptgrund, weshalb auch der Konzertpianist lieber die ausländische Moderne der Klaviermusik (Debussy, Ravel, Scott, Scriabine, Busoni) spielt: man schreibt bei uns viel zu viel Musik für Klavier, und viel zu wenig Klaviermusik. Das heißt: man denkt seine in der Regel orchestral oder kammermusikalisch konzipierten Gedanken für Klavier um, statt sie von vornherein aus dem Klavier und seiner Klangwelt herauswerfen zu lassen. Wir müßten aus einer sklavischen Schumann-Brahms-Reger-Nachfolge im Klaviersatz und -klang heraus und gerade darin auf die Höhe der ausländischen Moderne kommen. In diesen Punkten ist man leider sehr bescheiden in Deutschland geworden, und auch Neals Klaviersatz bereitet uns darin leider keine angenehme Enttäuschung.

Elsbeth Kühn, Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. Eine Einführung in Rudolf M. Breithaupts Natürliche Klaviertechnik bezüglich ihrer Anwendbarkeit beim Anfangsunterricht im Klavierspiel. — C. F. Kahnt, Leipzig 1921.

Das Büchlein stellt den ersten Versuch dar, den Anfängerunterricht im Klavierspiel und die praktische Erlernung der Breithauptschen Anschlagsbewegungen auf Grund jahrelanger praktischer Lehrerfahrung in zweckmäßiger Weise miteinander zu vereinigen. Es will keine Anleitung zum Selbstunterricht nach Breithaupt, sondern ein Ratgeber für Unterrichtende sein, setzt also die **Kenntnis der Grundzüge der Breithauptschen Methodik** schon voraus. Zu diesem Zweck gibt die kleine Schrift in engster Anlehnung an Breithaupts „Natürliche Klaviertechnik" auf 35 Seiten eine gedrängte Übersicht über die Breithauptschen Anschlagsbewegungen und ergänzt sie durch 40 Seiten praktischer Übungen. Wir begrüßen das Büchlein als eine sehr geschickt abgefaßte und willkommene kleine Popularisierung der Breithaupt-Methode und konstatieren mit Genugtuung, daß die letztere ihre frühere alleinseligmachende Geltung mit den Worten: „Gewiß, es kann nicht nur Anhänger der Breithaupt-Technik geben, und man kann das angestrebte Ziel sicher auch auf einem anderen Wege erreichen" (S. 35) vernünftigerweise auf das richtige Maß zurückführt. Es ist ja auch schon so: auf die Dauer läßt sich die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß wir denn doch immerhin noch genug hochbedeutende Pianisten und Pianistinnen nach der „fluchbeladenen" alten Methode hatten, haben und haben werden. Im übrigen bereitet die Lektüre solcher modernen physiologischen Klaviermethoden niemals reine Freuden: wenn man die „unvergleichlichen kleinen Präludien Bachs" abzieht, so ist auch in diesem Büchlein von Musik als tönendem Ausdruck des Seelischen nirgends mit einem Sterbenswörtchen die Rede, vielmehr gewinnt man aus all diesen Methoden nur immer wieder den trügerischen Eindruck, als ob alles Heil und alle Kunst lediglich darin bestände, die verschiedenen Anschlagsbewegungen der Schwünge, Rollungen, Schüttelungen, Gleitungen, Schiebungen usw. richtig auszuführen und ihre anatomischen Voraussetzungen zu verstehen. Das ist eine Revolution der Einseitigkeit, die sich einmal genau so an ihren Urhebern rächen und auf das richtige Maß zurückführen wird, wie die Reaktion des alten Köhler-Lebert und Starkschen „Fingerspiels".

Dr. Walter Niemann

Paul Büttner, Sonate C-Moll. Leipzig, F.E.C. Leuckart.

Der Komponist kann nicht zu den Modernsten gezählt werden, sondern er bewegt sich in klassischen Bahnen und ist stark beeinflußt von Beethoven, Schumann und Brahms. Der 1. Satz beginnt mit einem kraftvollen Thema, welches nach kurzer Überleitung in ein gesangvolles zweites übergeht. Die Art, wie der Komponist die beiden Themen gestaltet hat, sie in der Durchführung verarbeitet, ist gelungen und eindrucksvoll. Rhythmisch und melodisch finden sich hier gerade manche Anklänge an Brahms, die jedoch den Eindruck eines persönlichen Stils nicht beeinträchtigen. Im 2. Satz, der mit einer schönen, ruhigen Melodie einsetzt, die von feinem lyrischen Reiz ist, hat der Komponist einen Kontrast schaffen wollen durch einen bewegten, fast aufgeregten Mittelsatz. Dieser scheint mir weniger geglückt, wenn er auch vielleicht als der originellste Teil des Stückes angesehen werden muß. Der Schlußsatz vereinigt Kraft und Weichheit, er ist fließend geschrieben und steigert sich bis zum wirkungsvollen Abschluß.

Siegfried Eberhardt: Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung des Gesetzes virtuoser Sicherheit. — Berlin, Adolph Fürstner.

Die Persönlichkeit Paganinis beschäftigt die Geiger heute mehr als je, was man schon daran erkennt, daß in der Literatur die verschiedensten Aufsätze mit kritischen Studien über ihn auftauchen. Mit einem besonderen Problem seiner Technik beschäftigt sich Siegfried Eberhardt in seiner Abhandlung „Paganinis Geigenhaltung". — Im allgemeinen wird wohl der Standpunkt gelten müssen, daß jeder Künstler sich die Technik wählen muß, die seiner eigensten Begabung und seinen künstlerischen Intensionen gemäß ist. Trotzdem gibt es natürlich feststehende und allgemeingültige Gesetze, und es ist wohl möglich, daß Siegfried Eberhardt mit seinem Gesetz der Geigenhaltung, das er auf Paganini zurückführt, ein neues gefunden, und somit eine wesentliche Entdeckung gemacht hat. Um bestimmt behaupten zu können, daß seine Anweisungen allgemein anwendbar sind, daß sie alle die Vorteile mit sich bringen, die er davon ableitet, und keine eventuellen Nachteile entstehen (diese könnten sowohl in Überanstrengung einzelner Muskelpartien als auch in technischen Problemen zu finden sein), ist natürlich ein genaues Studium seiner Angaben erforderlich. Andrerseits scheinen mir aber die akustischen und virtuosen Vorteile dieser Haltung, die unter anderem das Spiel ohne Kissen fordert, so groß, daß eine eingehende Beschäftigung mit der Eberhardtschen Methode durchaus ratsam ist. Siegfried Eberhardt geht in seiner Schrift Schritt für Schritt vorwärts, begründet alles und beschreibt alle Möglichkeiten und Vorteile für Finger- und Bogentechnik. Die Schrift ist wert, von allen, die sich mit dem Geigenspiel beschäftigen, sowohl von Künstlern wie Dilettanten, gelesen zu werden. Sie wird wahrscheinlich für viele von Nutzen sein und sicher allen Anregung bringen.

Prof. R. Reitz

Kreuz und quer

Ein Leser unsrer Zeitschrift sendet uns folgende Zeilen zu: Zu dem Aufsatz „Die Rolle der Vortragsbezeichnung in der modernen Musik" in Nr. 7 der „Z. f. M." möge es mir gestattet sein, folgende Mitteilung zu machen: Der Verfasser macht darin aufmerksam auf die ursprüngliche richtige Übersetzung der italienischen Vortragsbezeichnung „Allegro", nämlich „fröhlich" oder „heiter", wie es nach ältester Art Leopold Mozart noch übersetzt. „Wenn daher Allegro", so heißt es in dem Aufsatz, „einem ernsten oder tieftragischen, wenn auch beschleunigten Tonstücke zugrunde gelegt wird, so enthält dieser Vorgang einen krassen Widerspruch.... Man hat in letzterem Falle, so wie es die Italiener tatsächlich tun, statt ‚Allegro' durchgehends die Bezeichnung ‚con moto' anzuwenden." Wie außerordentlich weit verbreitet aber diese falsche Auffassung in der Musiksprache ist, zeigen uns Kompositionen fast aller deutschen Klassiker und anderer Komponisten, obwohl sie doch größtenteils die italienische Sprache beherrschen. Dem Zweifler kann das hundertfältig an Beispielen bewiesen werden; am besten wohl an einem Allegro in der Matthäus-Passion. Im vorangehenden Rezitativ heißt es von den Jüngern: „Und sie wurden sehr betrübt ... und sagten zu ihm, ‚Herr, bin ich's?'" An dieser Stelle schreibt Bach „Allegro" vor, und unsere Praxis übersetzt gewöhnlich „bewegt" oder „nicht schleppen". Auch Beethoven, Schubert und Mendelssohn seien hier erwähnt. Man denke nur an die wundervollen „variations sérieuses" des letzteren, die übrigens leider viel zu wenig gespielt werden. Da nun diese falsche Anwendung des „Allegro" schon seit Bachs Zeiten allgemein verbreitet war, wird es wohl schwer fallen, jetzt, nach so langer Zeit, dem Übel abzuhelfen. Natürlich wäre es sehr zu wünschen, daß unsere mo-

dernen Komponisten „Allegro“ lediglich im ursprünglichen, wahren Sinne gebrauchten. Doch ist es nun einmal nicht zu ändern, daß die fälschlich aufgekommene Anwendung dieser Bezeichnung so großen Anklang gefunden hat, und daher muß man trotz alledem in der Musiksprache neben der alten Übersetzung die Übersetzung „bewegt“ oder „nicht schleppen“ gelten lassen.

Hans Hulfritz

*

Der französische Genius. Unter diesem Titel ist in deutscher Sprache aus der Feder des französischen Prof. d. Phil. Gaston Rageot und seiner Mitarbeiter eine größere Schrift in ungeheurer Auflage — man spricht von 500 000 Exemplaren — erschienen und in Deutschland dank der Opferwilligkeit der Franzosen und behördlicher Unterstützung verbreitet. Zweck und Ziel ist die Besudlung und Heruntersetzung von allem, was die deutsche Kultur ausmacht, während im Gegensatz hierzu der französische Genius in allen Tonarten verherrlicht wird. Wir zitieren hier natürlich einzig, was u. a. über die deutsche und französische Musik gesagt wird. Es heißt da:

„Es hatte lange den Anschein erweckt, als ob die Musik ein Privileg der italienischen und germanischen Rasse sei. Der Aufschwung der französischen Musik hatte diesen Irrtum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits beseitigt. Die Entwicklung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sollte unsern musikalischen Leistungen und dem Ruf unserer Komponisten endgültig den ersten Platz einräumen. Wenn es wahr ist, daß in der Musik lange etwas von dem germanischen nebelverschleierten Traumleben vorherrschend gewesen ist, so ist es noch wahrer, daß die ganze musikalische Welt mit Bizet für immer von der romanischen Klarheit erleuchtet worden ist.“

Wie reizend doch der gallische Hahn kräht, leider aber selbst dann, wenn es sich um exaktes historisches Tatsachenmaterial handelt, ganz infam falsch. Wie stand es denn im 18. Jahrhundert um die französische Musik? Deutsche Musiker, wie Quantz, redeten davon, daß es nur zwei Geschmacksarten in der Musik gebe, die italienische und französische; der deutsche Geschmack werde vielleicht einmal in der Vereinigung beider bestehen. Der Deutsche um 1750 ist so bescheiden und über die Bedeutung seiner eigenen Musik derart im unklaren, daß er diese noch gar nicht wirklich ernst nimmt. Daß die französische Musik im 18. Jahrhundert eine Macht war, eine weit größere als im 19. Jahrhundert, davon weiß der Pamphletist mit seinen unsauberen Kenntnissen auch nicht das geringste. Es ist bei einer derartigen Gelegenheit aber ganz lohnend, ein bißchen die französische Musikgeschichte durchzugehen, um gerade die Franzosen auf diesem Gebiet ein wenig kennenzulernen. Wie verhielt es sich mit der französischen Oper? Ein Ausländer, der Italiener Lully, hat sie im 17. Jahrhundert in Ordnung gebracht, was die Franzosen der neueren Zeit überaus geschmerzt hat; denn schließlich sieht der Franzose auf den Italiener eigentlich mit der gleichen Verachtung herab wie der — frühere — echte Engländer auf den Amerikaner. Einige Jahre vor dem Kriege strengten sich französische Musikhistoriker auch mit Aufbietung aller Kräfte an, zu beweisen, daß Lully eigentlich Franzose sei. Der Versuch fiel natürlich kläglich ins Wasser, und man hatte sich gründlich blamiert. Im 18. Jahrhundert hatten die Franzosen einen wirklich hochbedeutenden Musiker, J. P. Rameau, der fähig gewesen wäre, die unterdessen vertrocknete Lullysche Oper neu zu beleben. Aber dieser große Komponist verstand sich doch nicht so recht auf den „französischen Genius“, man lachte ihn aus, verspottete ihn auf geistreich-alberne Weise, kurz, man blamierte sich. Nun mußte der Deutsche Gluck kommen, um der französischen ernsten Oper wieder auf die Beine zu helfen, und er besorgte es gründlich, die Franzosen durften auf den Knien danken, daß ihre nationale Oper gerettet wurde und nicht der italienischen zum Opfer fiel. Doch weiter: Im 19. Jahrhundert waren es wieder — nächst dem Franzosen Auber — zwei Ausländer, die das entscheidende Wort für die große Oper sprachen, Rossini und Meyerbeer, die auch alle französischen Ehren genossen. Dem bedeutendsten französischen Musiker dieser Zeit und wohl überhaupt, Berlioz, ging's aber in seinem Heimatland miserabel, und er suchte und fand sein künstlerisches in — Deutschland. Erst nach 1870 fing man in Frankreich an, sich mit diesem Vollblutfranzosen intensiver zu beschäftigen. Man hatte sich wieder einmal gründlich geirrt, und damit man dies noch gründlicher besorge, überließ man es wieder Deutschland, den Wert von Bizets Carmen zu entdecken. Mitten in einer Zeit sich stärkstens ausbreitender Wagnerpflege besaß man in Deutschland seelische Spannweite genug, um die Bedeutung eines Wagner ganz entgegengesetzten französischen Meisters zu erkennen. So häufen sich förmlich in der französischen Musikgeschichte Blamagen, und über die neueste, die an und für sich ja vollkommen subalterner Natur ist, werden wir weiter nicht ein Wort verlieren. Hie Wagner, hie Bizet, das klingt — bei vollster Anerkennung der Bedeutung des Carmen-Komponisten — doch schließlich nur wie eine Kindertrompete.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

KONZERTWERKE

„Tag und Nacht“, sinfonische Suite von Jos. Haas u. „Tedeum“ von W. Braunfels (Gürzenich-Konzerte Köln)

„Der Fall Babylons“, Orchesterwerk mit Männerchor und Soli von H. Zöllner, im Juli 1922 anläßlich des hundertsten Jubiläums des akademischen Gesangvereins „Paulus“ (Gewandhaus Leipzig).

„Die Legende der Tänzerin Thais“, Orchesterwerk von Th. Blumer (Staatskapelle Dresden).

„Jesus meine Zuversicht“, „Ermuntere dich“, „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, drei Choralmotetten für sechsstimmigen Chor a cappella von Georg Schumann (Singakademie Berlin).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Dritte Sinfonie“, H. Zöllner (Düsseldorf). — „Vierte Sinfonie“, H. Zöllner (Dessau, Krefeld und Dresden).

Das Stadttheater Halle a. S. eröffnete die neue Spielzeit mit einer äußerst sorgfältigen Neueinstudierung von Wagners „Rheingold“, dem in Kürze die übrigen Teile des Ringes folgen werden. Als neuer Tenor führt sich Siegmund Matuszewski mit einem gesanglich und darstellerisch wirkungsvoll ausgearbeiteten Loge ein. Der neue lyrische Bariton Willi Sonnen, ein stimmbegabter, für die Zukunft vielversprechender Sänger, stellte sich in der Rolle des Donner und kurz darauf als Figaro in Rossinis „Barbier von Sevilla“ mit starkem Erfolge vor. Intendant Leopold Sachse will übrigens die ganze Spielzeit ohne Chor auskommen und hat danach nur chorlose Werke in seinem Programm. Seit einiger Zeit ist auch schon kein Ballettpersonal mehr verpflichtet worden. An Neuheiten stehen zunächst in Aussicht: „Die tote Stadt“ von E. W. Korngold, „Cosa rara“ von Martini (einem Zeitgenossen Cimarosas) und „Jungfer Potiphar“ von Alfred Rahlwes.

Pläne deutscher Theater

Das Stadttheater Dortmund (Intendant Joh. Maurach) bringt in der Spielzeit 1921/22 an Neuheiten in der Oper: Donizettis (Mottl) „Don Pasquale", Glucks „Iphigenie in Aulis", Pfitzners „Christelflein", Reczniczeks „Ritter Blaubart", Schrekers „Schatzgräber" und Verdis „Don Carlos".

Musikfeste und Festspiele

Gera. Für den April 1922 ist die Veranstaltung einer deutschen Opernfestspielwoche in Aussicht genommen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Berlin. Der „Akademische Chor" bringt unter John Petersen in der Singakademie am 18. Okt. Beethovens IX. Sinfonie, am 16. Nov. Haydns „Schöpfung", am 2. Dez. Bachs Weihnachtsoratorium, am 7. Febr. 1922 den „Messias" und am 10. April die Matthäus-Passion zur Aufführung.

Nordische musica sacra bot der Stadtsingechor Halle a. S. (Leitung: Chordirektor Karl Klanert) in seiner letzten musikalischen Vesper in künstlerischer Vollendung. Es kamen Werke von Grieg, Gade, Matthison-Hansen (Vater und Sohn), Neruda, Sjögren zu Gehör, u. a. einiges aus den harmonisch und klanglich stark fesselnden Psalmen von Grieg und einige der in eigenartigem Glanz leuchtenden Festlieder von Matthison-Hansen (mit dem stimmlich ausgezeichneten und warm empfindenden Bariton Dr. Friedrich Viol als Solisten). Orgel- und Violinvorträge (Oskar Rebling und Hedwig Rieck) vervollständigten das Programm. Die Vespern, welche dankenswerterweise immer einen bestimmten Gedanken musikalisch illustrieren wollen, erfreuen sich zunehmender Gunst.

Neustadt i. Sa. Man vergegenwärtige sich, daß zu den 600000 Einwohnern Dresdens oder Leipzigs einmal plötzlich noch über 600000 Menschen dazukämen. Die Steigerung des Lebens führte gewiß zu beängstigenden Erscheinungen. — Das kleine, freundlich saubere Städtchen Neustadt, zwischen Stolpen und Sebnitz im Meißner Hochlande, hat etwas über 5000 Einwohner, und das große Elbgau-Sängerfest, zu welchem die ganze Meißner, Freiberger, Pirnaer, Niederlausitzer und deutschböhmische Sängerschaft Vertreter entsandt hatte, führte über 6000 Fremde dahin. Das bedeutete für den Ort fast eine kleine Revolution. Übernachtungen, Versorgung der leiblichen Bedürfnisse, die bei lebensfreudigen Sangesbrüdern nicht gerade klein sind, zumal bei heißem Sonnenbrand, wo die Sängerkehle schneller austrocknet als die andrer Menschen, alles das stellte bei diesem Andrange an die Einwohnerschaft tüchtige Aufgaben, denen sie sich aber voll gewachsen zeigte. Wir haben kein unzufriedenes Gesicht gesehen. Überall Frohsinn und Gesang. Die Musik, der Gesang haben mit ihrer Zaubermacht natürlich das Hauptverdienst, wenn bei den vielen Köpfen und Sinnen doch alles so harmonisch verlief. In Begeisterung für die edle Kunst standen zeitweise nicht weniger als 3000 Sänger auf dem Podium der großen, 2500 Quadratmeter Fläche einnehmenden Festhalle, die aus Zeltplanen errichtet worden war. Gerade im Massengesang wurden die besten Wirkungen erzielt, weil da alle Unebenheiten, die bei kleinen Liebhabervereinen zu vermeiden unmöglich sind, ausgeglichen werden. Es ist unmöglich, bei den verschieden gearteten Bedingungen, unter denen die Einzelvereine ihren Sang pflegen, kritisch zu verfahren. Da aber beim Sängerfest jeder Verein sein besonderes Glanzstück vorführt, so hat die Veranstaltung auf jeden Fall künstlerisches Niveau. Die zwei weltlichen Festkonzerte mit Orchester und das eine Kirchenkonzert werden allen Teilnehmern dieses ersten Bundessängertages nach dem Weltkriege unvergessen bleiben. Das Schönste war aber die herrliche Einigkeit unter den Teilnehmern, die sich alle von dem, dem Feste zugrundeliegenden Mahnspruche leiten ließen. Er stammt von Erich Langer, ist vertont von Kantor Schmidt (Sebnitz) und lautet:

„Wenn auch die Welt dir alles nahm, ein Kleinod hüte, deutsches Herz;
Dein deutsches Lied, so wundersam, mit seinem Klang zieh' sonnenwärts."

Musik im Auslande

Ein Beethoven-Denkmal in der Stadt Mexiko. Ein solches zu errichten, plant die dortige deutsche Kolonie, die sich hinsichtlich der ganzen künstlerischen Regelung an Dr. F. Avenarius, dem Herausgeber des „Kunstwarts" gewendet hat. Wie günstig die mexikanische Regierung dem Projekt gesinnt ist, erkennt man daran, daß sie einen der schönsten Plätze in der herrlich gelegenen Hauptstadt zur Verfügung stellt.

Barcelona. Unter Mitwirkung hervorragender deutscher Künstler wurde Bachs „Matthäuspassion" zum ersten Male in Spanien aufgeführt.

Neuyork. Ernst Knoch brachte am Manhattan Opera House zum erstenmal seit Kriegsausbruch unter **stürmischem Jubel des Publikums den „Lohengrin" heraus.**

Lissabon. Wagners „Parsifal" ging in Lissabon und Oporto zum erstenmal in Szene.

Mailand. Das Busch-Quartett gab im Konservatorium zwei Abende und erntete mit Werken von Beethoven enthusiastischen Beifall.

Madrid. Generaldirektor Leo Blech wurde verpflichtet, die Wagner-Festspiele des Hoftheaters im kommenden Winter zu leiten.

Persönliches

Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart. Zum Nachfolger des an die Münchner Akademie der Tonkunst berufenen Professor Haas ist Professor Ewald Strässer (Köln) ernannt worden.

Professor Ewald Strässer in Köln hat seine fünfte Sinfonie beendet. Die Uraufführung findet bei der nächsten Versammlung der deutschen Tonkünstler statt. Die dritte Sinfonie Strässers wird ihre Uraufführung in Amsterdam unter Mengelberg erleben, die vierte in Stuttgart unter Fr. Busch im Oktober.

Ludwig Ruge, der bekannte Konzerttenor und Gesangspädagoge, wurde als Lehrer einer Ausbildungsklasse an das Sternsche Konservatorium berufen und hat seinen Wohnsitz von Sondershausen nach Berlin verlegt.

Richard Strauß hat ein neues Werk, das die Opuszahl 71 trägt, vollendet. Der Titel lautet: „Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin für eine hohe Singstimme und großes Orchester. Nr. 1 Hymne an die Liebe; Nr. 2 Rückkehr in die Heimat; Nr. 3 Die Liebe."

Allgemeine Notizen

Dresden. Die sechs Sinfoniekonzerte (Reihe A) der Dresdener Staatskapelle unter Leitung von Fritz Busch, Stuttgart, sehen in ihrem Programm erstmalig die Aufführung von Max Regers Sinfonischem Prolog zu einer Tragödie und die Uraufführung eines Werkes von Theo Blumer „Die Legende von der Tänzerin Thais" vor. Ferner gelangen zur Aufführung Beethovens 4., 5., und 9. Sinfonie, Bruckners 8. Sinfonie, Sinfonien von Schubert, Schumann, Brahms, die Bläserserenade von Mozart, sinfonische Variationen von Dvořak usw.

Eine neue Biographie Regers. Wie wir hören, wird in Kürze die große Biographie Max Regers von Adalbert Lindner, im Verlage von J. Engelhorns Nachf.

in Stuttgart, erscheinen. Da der Verfasser, der erste Musiklehrer und spätere nahe Freund Regers gewesen ist und Reger stets treu an ihm hing, wird man auf eine reiche Ausbeute an bisher neuem unveröffentlichtem musikhistorischem Material rechnen dürfen.

Die moderne Bücherei Hermannstadt versandte das Festprogramm anläßlich des deutschen Ferien-Hochschulkursus. Aus dem reichhaltigen Programm der Veranstaltungen ist in musikalischer Beziehung vor allem ein Kammermusikabend des Hermannstädter Musikvereins hervorzuheben mit der Vortragsfolge: Brahms-Trio in H-Dur und Schubert-Oktett F-Dur, op. 106, dann außer dem Lieder- und Arienabend von Gerhard Jekelius-Berlin noch ein Sinfoniekonzert (Dirigent Alfred Nowak, Solist Rudolf Malcher) mit der Vortragsfolge: Brahms, „Akademische Festouvertüre", Beethoven, „Violinkonzert D-Dur, op. 61", Schubert, „Sinfonie C-Dur; an Opern: Mozart, „Bastien und Bastienne" und d'Albert, „Die Abreise", ein musikalisches Lustspiel.

Das Verzeichnis 1921 des neugegründeten „Spohr-Verlag", Kassel, enthält Beiträge über Louis Spohrs eigenartiges Dirigentenpult mit Aufzeichnungen über sein Leben, Wirken und Schaffen von Anton Bott, „Louis Spohrs Aufnahme in den Väter-Verein" zu Kassel, Beethoven, „Widmungsblatt für die Alben Louis Spohrs", ferner Photographien und Postkarten, Spohrs Leben und Wirken betreffend.

Gera. Das Reußische Theater, das durch die fortlaufenden reichen Subventionen des ehemaligen Landesherrn in der Lage ist, sich auf seiner bisherigen künstlerischen Höhe zu halten, ist vom Fürsten von Reuß mit einem neuen außerordentlichen Betrag bedacht worden, der zur Vergrößerung von Bühne und Orchester verwendet werden soll, damit auch die große Oper gepflegt werden kann.

Eine Kammerspieloper. Zwischen Maximilian Moris und dem Deutschen Theater schweben Verhandlungen, denen die Absicht zugrunde liegt, in der Winterspielzeit in den Kammerspielen Opernmatineen stattfinden zu lassen. Gedacht sind diese als künstlerische Darbietungen mit modernen, klassischen, deutschen und italienischen ein- und zweiaktigen Opernwerken intimen Stils unter Mitwirkung namhafter Opernkräfte. Das Begleitorchester soll aus einem Doppelstreichkonzertquartett bestehen, um auch hier den Rahmen einer Kammeroper zu wahren.

Das Lodzer Stadttheater abgebrannt. Das Lodzer Stadttheater ist völlig abgebrannt, nur die Bibliothek ist gerettet. In dem Theater befand sich keine Feuerwache. Das Unglück brach einige Minuten nach dem Schluß der Vorstellung aus. Der Schaden beläuft sich auf etwa 150 Millionen polnische Mark.

Bochum. Das städtische Orchester wird unter Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburgs Leitung im kommenden Konzertwinter wiederum neben Werken älterer Meister (Bach, Händel, Gluck, Locatelli, Nardini, Beethoven [Mödlinger Tänze], Mozart, Schumann, Brahms, Berlioz, Liszt) auch der modernen Musik seine besondere Aufmerksamkeit widmen. Aus dem interessanten Programm der 20 Sinfoniekonzerte sei nur folgendes herausgehoben: eine Brahms-Gedenkfeier, ein nordisches Konzert (Tor Aulin, Sibelius, Stenhammer) und eine Rudi Stephan-Feier. An Uraufführungen sind geplant: Emil Peeters' sinfonische Musik für Kammerorchester, phantastisches Intermezzo von Guido Bagier, Sinfonie von F. Schuchardt, Cellokonzert von Engelsmann, Lieder mit Orchester von Tobi. Unter den sonstigen neuen Werken sind Schöpfungen von Bruckner, Reger, Mahler, Strauß, Braunfels, Unger, Bela Bartok, Scriabine, Mussorgski, Glazounow und Schönberg Erstaufführungen für Bochum. P. Scheinpflug und Dr. W. Siegel wurden als Dirigenten ihrer eigenen Werke geladen. Die Kammermusik wird u. a. bringen ein Sonderkonzert mit Werken an zwei Klavieren, Kammermusik auf alten Instrumenten (Prof. Döbereiner und Genossen), einen August-Reuß-Abend. Unter den mitwirkenden Solisten befindet sich eine große Reihe allererster Künstler.

Professor Dr. Arnold Schering, der bedeutende Kenner alter Musik, der uns durch die Neuherausgabe einer Sammlung längst vergessener Kammermusikwerke unter dem Titel „Perlen alter Kammermusik" (Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig) einen Schatz wertvoller Tonschöpfungen, u. a. von Corelli, Manfredini, Haßler, Krieger, Rosenmüller, Schein, erschlossen hat, bringt jetzt im genannten Verlag eine Sammlung älterer Chorwerke mit Instrumentalstimmen und Orgel unter dem Titel „Perlen alter Gesangsmusik" (geistlich und weltlich) heraus. Als erste Nummer erscheint: Wilh. Friedemann Bach, „Heilig, heilig ist Gott" für vierstimmigen Chor mit 2 Trompeten, Pauken, Streichorchester und Orgel oder Klavier.

Im Steingräber-Verlag erschien soeben eine Sammlung von Kinderreigen und Singspielen von Helene Pilz und Bernhard Schneider, mit erläuternden Scherenschnitten von Hannah Schneider.

Das nächste Heft, Nummer 20, erscheint am Sonnabend, den 15. Oktober 1921

Zum Preisausschreiben: „Leichte Kompositionen"

Die Beteiligung unserer Abonnenten an der Beurteilung war außerordentlich rege. Die Zusammenstellung der Bewertungen erfolgte nach Punkten und hatte folgendes Ergebnis:

1. **Fughette** für 4 Streichinstrumente: Friedrich Glier, Markneukirchen
2. **Kindes Gebet.** Lied ohne Worte für Klavier 2 hdg.: R. Kügele, Cunnersdorf
3. **Aria** für Violine und Klavier: Adolf Spieß, Köln a. Rh.
4. **Rondoletto** für Klavier 2 händig: Richard Kügele, Cunnersdorf
5. **Kindes Traum** für Gesang und Klavier: Dr. Joh. Weißenborn, Bremen
6. **Die versunkene Krone** für Gesang und Klavier: Dir. Joh. Palaschko, Berlin
7. **Albumblatt** für Violine und Klavier: E. Grützmacher, Berlin NW. 21
8. **Consolation** für Klavier 2 händig: Geo Klammer, Patras (Griechenland)
9. **Dulde gedulde dich fein** für vierst. Chor: Willi Güther, Zeulenroda

10. Rêverie / 11. Deutscher Reigen / 12. Albumblatt / 13. Amourette / 14. Das Ständchen / 15. Andacht / 16. Reproche / 17. Wiegenlied / 18. Danse orientale / 19. Das treue Roß / 20. Zigeunerlied / 21. In der Arena / 22. Tiroler Reigen / 23. Walzer (An Rosabella)

Für den Entschluß zur Preisverteilung wurde zum Vergleich die Punktbewertung nach tatsächlichen Stimmen herangezogen und wir haben uns demgemäß entschlossen die Werke unter

Nr. 1—3 mit je einem ersten Preis von je . . . M. 200.—
Nr. 4—5 mit je einem zweiten Preis von je . . M. 150.—
Nr. 6 mit einem dritten Preis von . . . . M. 100.—
und Nr. 7—9 mit je einer lobenden Erwähnung auszuzeichnen.

Den Preisträgern werden außerdem die verauslagten Druckkosten zurückerstattet. / Den Verfassern der preisgekrönten und lobend erwähnten Kompositionen stellen wir einen Prachtband der Edition Steingräber im Katalogwert bis zu M. 40.— zur Verfügung, den wir mit einer Widmung versehen werden. Wünsche nehmen wir bis zum 30. Oktober entgegen / Die Manuskripte der Werke Nr. 10 — 23 gehen an die Verfasser zurück.

Sehr mühevoll war die Bewertung der eingegangenen Beurteilungen. Keines der Urteile kommt dem Endergebnis gleich. Am nächsten kommen dem Urteile der Reihe nach:

1. W. A. Trzeja, Musiker, Hindenburg
2. Hans Geißinger, Seminarist, Bautzen
3. Käthe Neumann, Musiklehrerin, Lauban
4. Heinrich Grahl, Lyzealmusiklehrer, Kiel
5. Walter Schulz, Apotheker, Schildesche
6. Erich Wrede, Pianist, Berlin
7. D. A. Lippok, Organist, Schlesiengrube
8. O. Spreckelsen, Musiklehrer, Burgdamm
9. Grützmacher, Supernumerar, Berlin
10. Oskar Derantié, Lehrer, Görlitz
11. Erich Schütz, stud. math. et mus., Gotha
12. Werner Kreitz, stud. phil., München

An Vorgenannte, sowie an alle diejenigen, die uns Ratschläge und Anregungen für unsere „Zeitschrift für Musik" zugehen ließen, senden wir im Hinblick auf die mannigfachen Mühen, mit denen die Abgabe eines Urteils verknüpft war, und auf den Wert der uns gegebenen Anregungen, die erbetenen Werke. Um aber auch allen denjenigen, die sich sonst um die Sache bemüht haben, eine bescheidene Freude zu bereiten, stellen wir ihnen je 1 Musiktaschenbuch von Dr. Hugo Riemann (466 S. Umfang) kostenfrei zu / Für einige der nächsten Nummern unserer „Z. f. M." stellen wir einen Artikel in Aussicht, der sich mit den Preiskompositionen beschäftigen wird, und zwar auch auf Grund der eingegangenen, näheren Urteile, sodaß damit auch einiges zur künstlerischen Klärung beigetragen wird / Wir danken allen Teilnehmern am Wettbewerb und denen, die ein Urteil einreichten.

Hochachtungsvoll

Steingräber-Verlag, Leipzig / Verlag der Zeitschrift für Musik

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Für die Schriftleitung verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Ausstattung: Wilhelm Scheffel, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

88. Jahrgang Nr. 20 | *Leipzig, Sonnabend, den 15. Oktober* | 2. Oktoberheft 1921

Musikalische Gedenktage

17. 1837 Johann Nepomuk Hummel † in Weimar. Der berühmte Klaviervirtuose und Komponist noch heute gespielter Klavierwerke. Als Knabe Mozarts Schüler. — 1849 Frédéric François Chopin † in Paris. — 1893 Charles Gounod † in Paris. / **18.** 1817 Nicolas Étienne Méhul † in Paris. / **22.** 1811 Franz Liszt * in Raiding. — 1859 Louis Spohr † in Kassel. / **23.** 1801 Gustav Albert Lortzing * in Berlin. / **24.** 1725 Alexander Scarlatti † in Neapel. Der berühmte neapolitanische Opern- und auch Kirchenkomponist. — 1799 Karl Ditters (v. Dittersdorf) † in Neuhof (Böhmen). Man vergesse seine „Metamorphosen"-Sinfonien, seine „Doktor- und Apotheker" nicht und erfreue sich an seiner prächtigen Selbstbiographie. — 1892 Robert Franz † in Halle. — 1811 Ferdinand von Hiller * in Frankfurt. / **25.** 1838 Georges Bizet * in Paris. — 1866 Georg Schumann * in Königstein. Der bekannte Berliner Komponist und Dirigent der „Singakademie". — 1825 Johann Strauß * in Wien. / **26.** 1685 Domenico Scarlatti * in Neapel. Der größte italienische Klavierkomponist im 18. Jahrhundert. — 1874 Peter Cornelius † in Mainz. — 1915 August Bungert † in Leutesdorf a. Rh. Heute noch in ansprechenden Liedern lebend. / **27.** 1782 Niccolò Paganini * in Genua. — 1907 Wilhelm Tappert † in Berlin. Der energische Wagnerianer, sich sehr mit alten Lautentabulaturen beschäftigend. / **28.** 1798 Henri Bertini * in London. Noch immer geschätzt in seinen „Etüden". — 1912 Edgar Tinel † in Brüssel. Sein „Franziskus" längere Zeit das berühmteste zeitgenössische Oratorium. / **29.** 1883 Robert Volkmann † in Pest. Dieser charaktervolle Komponist müßte weit mehr gepflegt werden. / **31.** 1830 Robert Radecke * in Dittmannsdorf. Komponist des sehr volkstümlich gewordenen Liedes: Aus der Jugendzeit.

Anton Bruckner

Zum 25. Todestag des Meisters am 11. Oktober

Von Dr. Fritz Prelinger / Breslau

Fünfundzwanzig Jahre sind es am 11. Oktober gewesen, daß Anton Bruckner gestorben ist. Sein Schaffen ist kein universelles, wie das Schuberts etwa, es ist auch kein so konzentriertes, wie das von Wagner, aber durch einen einzigen Zug, den ich den monumentalen nennen möchte, ist doch sein ganzes künstlerisches Wesen bestimmt. Wenn wir von Bruckner sprechen, so denken wir in erster Linie an den Sinfoniker; seine Kirchenmusik trägt dem Geiste nach ebenfalls diesen monumentalen Ausdruck, nur die Form ist eine andere.

Richard Wagner hat den Satz aufgestellt, daß Beethovens neunte Sinfonie die letzte ihrer Art sei. Die Hoheit dieses Werkes würde es ohne weiteres erklären, wollte man Wagners so gestellte Formulierung annehmen. Zur Zeit des Streites für und wider Wagner wirkte der Satz von der letzten Sinfonie mit so leuchtender Gewalt, daß die Wolken, die sich um seine große Lebensaufgabe gesammelt haben und von den Gegnern mit immer neuen Dunst erfüllt wurden, wie durch Donners Hammer in verfließende Nebel aufgelöst wurden. Der blaue Himmel ließ immer deutlicher den strahlenden Glanz des Kunstwerks der Zukunft erschauen. Ist dies Verhältnis nun bis heute so geblieben oder hat sich unterdessen ein Wandel vollzogen? Wir wissen aus Beethovens Lebensgeschichte, daß er eine zehnte Sinfonie schon zu skizzieren begonnen hatte. Vielleicht hätte dieselbe einen Chorschluß erhalten, vielleicht, was wahrscheinlicher ist, auch nicht. Jedenfalls haben Beethovens Lebensjahre nicht mehr ausgereicht, dieses Werk noch zu schaffen. Wäre es aber gekommen, hätte Wagner auch dann noch obigen Ausspruch tun können? Ja! auch dann hätte Wagner diesen Satz aufstellen müssen. Denn mit der neunten Sinfonie hatte Beethoven eine bestehende Kunstform vollends erfüllt und ein ganz

neues Gebiet erobert, der Phantasie waren neue Reiche erschlossen worden. Was an Sinfonien von anderen Meistern (Mendelssohn, Schumann) noch geschaffen wurde, konnte die These Wagners nicht umstoßen. Er konnte sie übersehen, ohne deswegen als parteiisch sich zu erweisen. Und wir dürfen sagen, daß überhaupt kein Werk weder im In- noch im Auslande erschienen war, das groß genug gewesen wäre, Wagners Ansicht zu entkräften.

Da traten Brahms und Bruckner auf den Plan. Beide überlebten den Bayreuther Meister um ein Dutzend Jahre. Es ist mir nicht bekannt, ob und wie weit Wagner das Schaffen dieser beiden mit kritischer Aufmerksamkeit begleitet hat. Daß er Brahms abgelehnt hat, ist erklärlich. Aber mit Bruckner war er seit der Uraufführung des Tristan in München (10. Juni 1865) bekannt. Bruckners zweite und dritte Sinfonie hat er durchgesehen, sie gelobt und die Widmung der dritten angenommen. Aber wenn auch ein Verhältnis zu jenen Meistern ein ganz anderes gewesen wäre, wir stehen vor Wagners These und vor den Schöpfungen dieser beiden Sinfoniker. Der Kampf um Wagner stellte Brahms ins feindliche Lager, Bruckner aber ward als Bundesgenosse anerkannt. Gerade die eifrigsten Wagnerianer waren es, welche am schärfsten für Bruckner eintraten. Ein besonders charakteristisches Urteil des in seinen interessanten Kritiken übereifrigen Hugo Wolf sei angeführt:

> Die Philharmoniker aber mögen bedenken, daß noch ein halb Dutzend Brucknerscher Sinfonien, im Pulte liegend, ihrer Aufführung harren, und daß unter diesen selbst eine minder bedeutende, als die in E-dur, noch immer ein Cimborasso ist gegen die Maulwurfshügel der Brahmsschen Sinfonien [1]).

Es liegt nicht in meiner heutigen Aufgabe zu zeigen, wie der Zeitgeist zwei so verschiedenen Geistern wie Brahms und Bruckner die gleichzeitige Existenzberechtigung zuerteilen konnte. Welche Bereicherung uns die Brahmssche Musik gebracht hat, ist hier und heute nicht zu erörtern, wohl aber, wie wir zu Bruckner stehen.

Liszt gegenüber erscheint Bruckner unter gewissem Gesichtswinkel als Rückschritt. Denn zur Deutung seiner Musik soll das Programm nicht herbeigezogen werden. Einzelne Versuche verschlagen nichts, selbst dann nicht, wenn sie von Brucknerschülern vorgenommen werden. Bruckner selbst bezeichnet seine Sinfonie mit keinem besonderen Namen. Bis zum Jahre 1865 liegt außer der nicht veröffentlichten Sinfonie in F-moll keine sinfonische Arbeit Bruckners vor. Da lernt er den Tannhäuser kennen, bald darauf den Tristan. Diese Ereignisse lösen in ihm ungeheuere Kräfte aus, wecken Schlummerndes und lassen Orchesterklänge in ihm erwachen, wie man sie bisher in Sinfonien nicht gehört hatte. Hier war alles neu: die Größenverhältnisse der Sätze, die orchestralen Mittel, die Instrumentation, die Fülle der Einfälle, die Melodien, die kontrapunktische Arbeit, die ungewöhnlichen Schwierigkeiten, alles war „unerhört". Woher stammte dies alles? Man nannte ohne weiteres Wagner als Urquell, nannte Bruckner einen Wagnerschüler und hielt die Sache damit für erledigt. Die Gegner ziehen ihn der Formlosigkeit, der Verworrenheit und Gedankenleere, und nahmen ihn nicht ernst. Als er aber 1896 starb, da wußte man, daß ein Großer davon gegangen war.

Was bei Bruckner in seltener Weise und unverhüllt zur Wahrnehmung gelangt, ist seine Wahrhaftigkeit. Er musiziert immer sich. Das heißt nicht seine kleinliche Erdennot, sondern sein reines naives Fühlen. Das schwerste Bedenken, das ich stets beim Studium der Brucknerschen Werke aufs neue empfinde, ist ihre Ununterscheidbarkeit. Es ist in ihrer Reihe keine Entwicklung, nicht einmal im Technischen. Wohl sind die Sinfonien in den Tonarten verschieden, haben mannigfach andere Melodien, wechselnde Rhythmen und neue Orchesterklänge. Aber stets sind es dieselben Höhen, die in seiner Musik erklommen wurden. Er steigt nicht tiefer ins Tal, aber er dringt auch nicht in weitere Höhen empor. Bruckners geistiger Horizont war ein beschränkter, er hat niemals das Bedürfnis gefühlt ihn zu erweitern. Hugo Wolf drückt das in seiner Kritik mit anerkennenswerter Offenheit folgendermaßen aus:

> „Der Mangel an Intelligenz, das ist es, was uns die Brucknerschen Sinfonien bei aller Originalität, Größe, Kraft, Fantasie so schwer verständlich macht. Überall ein Wollen, kolossale Anläufe, aber keine Befriedigung, keine künstlerische Lösung. Daraus entspringt die Formlosigkeit seiner Werke, die scheinbare Überspanntheit des Ausdruckes". Wenn Wolf dann in derselben Besprechung fortfährt: „Es sind Werke eines verunglückten Genies, ähnlich wie die kolossalen Dichtungen Grabbes. Kühne, großartige Konzeptionen sind beiden ebenso gemein, als das Zerfahrene, Formlose in der Durchführung."

so ist sowohl das Urteil wie der Vergleich verfehlt. Aber auf dieser Beengtheit von Bruckners Bildung beruht die Schwäche eines sich stets wiederholenden Ausdruckes, hierauf aber beruht auch seine monumentale Größe. Sein tiefreligiöses Gefühl, ein Sichverlieren in schwärmerischen Empfindungen, die zerflattern wie die blauen Weihrauchdüfte in dem Dämmerlicht katholischer Dome, urkräftiges Behagen auf heimischer Scholle und königlich stolze Pracht, das ungefähr ist der Umfang aller seiner durch die Musik zum Ausdruck gebrachten Lebenswerte, nur durch die Durtonarten in das bejahende oder durch den Mollcharakter in das Tragische der menschlichen Seele hineinführend. Damit steht eine gewisse äußere

[1]) Hugo Wolfs musikalische Kritiken, S. 265.

Gleichheit aller Sinfonien in Zusammenhang. Ein eigentlich schnelles, einheitlich verlaufendes Tempo kennt Bruckner nicht. Selbst seine Scherzosätze zeigen nur mäßige Schnelligkeit. Das breite Ausladen des melodischen Elementes, das so eigentlich die Domäne des Adagios ist, findet sich auch in den Finalen, und zwar typisch. Dadurch kommt in diesen Sätzen jene grandiose, breite Musikgewalt zur Herrschaft, mit der uns Bruckner stets bezwingt. Es beruht dies durchaus nicht auf den großen orchestralen Mitteln, die er zur Bewältigung seines Musikwillens benötigt, sondern auf der Erhabenheit und Hoheit seines musikalischen Empfindens, also auf nichts Äußerlichem, sondern etwas Tiefinnerlichem. Er trägt seinen Gott stets im Busen mit, wenn er den inneren Stimmen Form verleihen will, etwas Frivoles, ja nur Gewöhnliches zu sagen, ist ihm unmöglich, immer wandelt er in heiligen Höhen und fast immer einsam. So kann es uns nicht wundernehmen, wenn er immer wieder auf das eine zurückkommt, von dem sein ganzes Inneres erfüllt und sein Leben bewegt ist. Auch gewisse Ausdrucksmittel stellen sich immer wieder ein. So die Geigentremoli, die hohen, einsamen, von den übrigen Stimmen entfernten Flöten, die breit ausgesponnenen Sequenzen, die wundervollen Orgelpunkte. In den beiden letzten Formeln zeigt Bruckner einen geradezu unerschöpflichen Reichtum und eine Fülle von Phantasie, wie sie vor ihm noch kein Meister besessen hat.

Es ist fast wundersam zu nennen, wie sicher Bruckner gleich mit seiner ersten Sinfonie einsetzt. Vor dieser hat er sich mit dem Orchester kaum nennenswert befaßt. Auf der Orgelbank herrschte er als unerreichbarer Meister, wenige Kirchenmusik, meist praktischen Bedürfnissen entsprungen, war alles, was von ihm an Musik vorhanden war.[1]) Da traf er auf Wagner und mit einem Schlage war der Bruckner fertig, wie wir ihn in seinen Sinfonien kennen. Schon in der ersten der veröffentlichten Sinfonien in C-Moll (deren erste Fassung mir nicht bekannt ist) sind alle für Bruckner charakteristischen Eigentümlichkeiten ausgeprägt. Auch hier schon seine große kontrapunktische Kunst, die sich allerdings von der Bachs wesentlich durch ihre Themenbildung unterscheidet. Bruckners Melodien sind nie kurz, sondern in weitem Bogen, unter denen weg seine Musik in klangstrotzenden Modulationen dahinrauscht, schwingen sie sich über eine größere Anzahl von Takten hinweg; ein Einfall drängt den andern, dazwischen Melodiebildungen kleinerer Art, wie Motive.

Diese Häufung von immer neuen melodischen Formen hat ihm den Vorwurf der Verworrenheit zugezogen. Näher besehen, erkennt man, daß alle diese Triebkräfte in seinen Sinfonien zusammengehalten sind von dem einen Gedanken, der ihn zwang, sich in Tönen mitzuteilen. Er kann sich nicht genug tun, immer wieder dies eine mit anderen Worten zu sagen, immer von neuem auf das gleiche nur mit anderen Wendungen hinzuweisen. Bruckner hat hierin sicherlich neue Wege aufgedeckt, hat sich mit souveräner Kraft eine neue Form geschaffen und ist ihr treu geblieben. Im Scherzo ist er der Überlieferung gefolgt; deshalb haben auch diese Sätze allgemein am eindringlichsten gewirkt. Am meisten er selbst ist er in den langsamen Sätzen, die zu den stimmungsvollsten Tongebilden unserer ganzen modernen Musik gehören. Hier legt er seiner Phantasie keine Zügel an, sie schweift fast ins Unermeßliche und häuft Zauber auf Zauber.

Phot. F. Hanfstaengl München

Anton Bruckner

[1]) Nähere Angaben über diese Zeit Bruckners findet man in dem folgenden Artikel. Die Schriftleitung.

Ebenso fertig wie die Form ist auch seine Instrumentationskunst. Mit kleinen Mitteln kann er nicht arbeiten. Sein Orchester ist das große. Für die königliche Hoheit seiner Gedanken, für die Größe seiner religiösen Vorstellungen bedarf er der ganzen klingenden Pracht eines vollbesetzten Orchesters. Auch hierin ist er durchaus ehrlich. In das Geplätscher eines kleinen Orchesters hineingesetzt, hätte seine Kraft absolut versagt. Jeder weiß heute vor der Aufführung einer Brucknerschen Sinfonie, daß ein großer, starker, reiner Wille sich offenbaren wird. Ein Reich von überirdischer Größe tut sich dann vor uns auf, die gewöhnlichen Maße haben keine Werte mehr, die Zeit verliert sich ins Unermeßbare, die Wege, die wir geleitet werden, führen durch unaussprechlich schöne Gärten, in weite, herrliche Landschaften, zu wundervollen Domen, und wenn wir mit dem letzten Klang zur Wirklichkeit zurück erwachen, dann weilten wir, wo wir noch nie gewesen. Dieses Wunder wirkt Bruckner stets. Aber auch in der Instrumentation bleibt er, der er von Beginn an war. Die Geschichte wird einst von der Brucknerschen Sinfonie sprechen, nicht von seinen Sinfonien, und persönliche Vorliebe wird vielleicht die siebente als den Typus aufstellen, oder die fünfte oder die sechste. Eine Steigerung innerhalb der neun wird kaum zu erkennen und zu beweisen sein. Aber jede einzelne Sinfonie Bruckners zeigt seine spezifischen Qualitäten in so strahlendem Glanz, daß sie immer mit der Wucht von etwas vollständig Neuem wirken müssen. Bruckner hat eigene Wege eingeschlagen, konnte sich auf ihnen behaupten und steht auf der markanten Stelle, von wo all das ausgegangen ist, was ein musikalisches Fühlen in modern sinfonischer Form zum Ausdruck bringen will.

Bruckner hat in einem Zeitraum von fast dreißig Jahren (1865—93) neun Sinfonien geschrieben. Drei davon (I., II., VIII.) stehen in C-Moll, zwei (III., IX.) in D-Moll, die mittlere Gruppe (IV.—VII.) stehen in Dur-Tonarten. Die Arbeit selbst wurde ihm nicht leicht, manches Technische machte ihm Mühe und er nahm freiwillig oder aufgezwungen zur Bewältigung derselben oftmals fremde Hilfe in Anspruch. Auch Umarbeitungen finden sich häufig. Also mit einem Male war das Musikalische nicht bewältigt worden. Man hat auch bei Bruckner häufig die Empfindung, als fände er kein rechtes Ende, als könnte er noch vieles sagen, verschiebe es aber auf ein andermal. Aber daß er sich stets so gibt, wie sein Dämon ihn treibt, das macht seine Größe aus und verleiht ihm seine Bedeutung in unserem heutigen Musikleben, die nur einem führenden Geiste zugesprochen werden kann. R. Wagners eingeführter Satz wird durch Bruckner bestätigt. In seinem Sinn mußte etwas vollkommen Neues an die alte Stelle treten, um der alten Form neuen Inhalt zu geben. Und der Meister, der dies vollbrachte, war Anton Bruckner.

Was Bruckner sonst noch komponiert hat, kommt an Bedeutung seinen Sinfonien nicht gleich. Ein schönes Streichquintett (1879) steht durch die Sonatenform in der Nähe der Sinfonien. Er hat keine Klaviermusik geschrieben, keine Lieder, und auffallenderweise auch nichts für Orgel. Nur Chorwerke, kirchlicher und weltlicher Art, kommen mehr in Betracht. Sehr begreiflich, da er auch nur in diesen die großen Mittel zur Darstellung seiner musikalischer Ideen fand. Die weltlichen Chorwerke sind fast alle Männerchorwerke und verdanken einem praktischen Bedürfnis ihre Entstehung. Und auch von den kirchlichen Werken sind nur fünf von wirklicher Bedeutung: drei Messen (D-Moll, E-Moll, F-Moll), das Te Deum und der 150. Psalm. Das unpersönliche des lateinischen Textes kam ihm sehr entgegen. Auch hier zeigt er sich als monumentaler Gestalter großer Gedanken. Aber seine wirkliche Größe spricht sich in seinen Sinfonien aus. Bruckner ist ein Mehrer des Ausdruckes, ist ein Bereicherer des sinfonischen Orchesterklanges, auch ein Erweiterer der Form, die er mit feierlich erhabenen Ideen zu füllen vermag. Aber was er sagt, ist schließlich immer dasselbe. Darin sein Ruhm, darin seine Begrenzung.

Anton Bruckners Bildungsgang

Von Franz Gräflinger / Linz a. D.

Die Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte weist eine Menge von Beispielen auf, daß große, bedeutsame Meister lange Zeit unverstanden blieben. Jedes in Neuland führendes Kunstwerk begegnet selbstverständlich bei dem konservativ Denkenden und Fühlenden Mißtrauen oder Ablehnung; ja selbst im Lager der Fortschrittler runzelt mancher über „Allzu Modernes" die Stirne. Genies, Gottbegnadete, eilen ihrer Zeit mit Riesenschritten voraus. So auch Anton Bruckner, der urwüchsigste Sinfoniker und Kirchenkomponist seit Beethoven.

Wir Heutigen staunen, daß Bruckner erst als Sechzigjähriger auch außerhalb seines Heimatlandes bekannt wurde, „gewürdigt" wohl erst viel später. Noch im Jahre 1907 hat ein angesehener reichsdeutscher Kritiker sich ein Urteil über die vierte Sinfonie (die „Romantische") — geleistet, die ich der Kuriosität halber hierher setze:

„Die Brucknerschwärmerei, wie sie heute mancherorts Mode geworden ist, vermag ich nicht zu teilen. Das formelle, kontrapunktische Geschick des Wiener Organisten vollständig zugegeben: sein thematischer Inhalt und seine musikalische Logik im höheren Sinne stehen nicht auf der Höhe, die wahrhaft zu fesseln und zu interressieren weiß, und verraten — ich wenigstens kann mich dieses Gefühls nicht erwehren — die niedere Stufe allgemeiner Bildung, die eine Persönlichkeit erst über das Niveau des Durchschnittes heraushebt und die durch rein technische Vorzüge nie aufgewogen werden kann. So wirkt für mich das Adagio jener Sinfonie, deren „Romantik" ich zudem durchaus nicht empfinden kann, schlechterdings langweilig — seine breite Geschwätzigkeit, seine schleppende, alle Augenblicke abreißende Erfindung und auch das Finale, wo seine Manier des Nebeneinander- statt Ineinander-Komponierens ebenfalls kraß hervortritt, ermüdet auf die Dauer. Es ist meines Erachtens nicht Undank oder Verständnislosigkeit, die Bruckner nicht recht hat aufkommen lassen, sondern das berechtigte Gefühl, daß er trotz unzweifelhaft vielfach recht schöner Ideen und vor allem trefflicher Behandlung des Orchesters inhaltlich nicht genügend Hochstehendes bietet und den Vergleich mit der in der Beschränkung weisen Größe eines Brahms nicht aushält".

Es wird wohl wenige Musikgrößen gegeben haben, die so unermüdlich bestrebt waren, ihr musikalisches Können und Wissen zu bereichern und zu vervollkommnen, als Anton Bruckner. Geradezu erstaunlich zahlreich sind die Kurse, musikbildenden Wanderfahrten und Prüfungen, die Bruckner mitgemacht hat. Schon im Elternhaus als kleiner Knirps unterweist ihn sein Vater, der Schullehrer in Ansfelden, in Musik. Zehn Jahre alt kommt er in die Lehre zu seinem Vetter Weiß, Schullehrer in Hörsching bei Linz, einem tüchtigen Organisten, sowie begabten Komponisten — unter anderem liegt ein Requiem von diesem im Druck vor. Weiß unterwies den Jungen hauptsächlich im Orgel- und Generalbaßspiel, worin Anton so viel Fortschritte aufzuweisen hatte, daß er beim Gottesdienst das Fastenlied spielen durfte.

Wieder ins Elternhaus berufen, um seinen kränkelnden Vater in der Schule und am Chor zu vertreten, versuchte er sich bereits im Komponieren. Erst dreizehn Jahre alt, verlor er seinen Vater. Durch die Fürsprache des Vetters Weiß konnte Bruckner als Sängerknabe in das Stift St. Florian eintreten. Hier sorgte Prälat Arneth für guten Musikunterricht.

In den Jahren 1840/41 absolvierte er in Linz den Präparandenkurs und hörte auch die Vorlesungen des Professors Dürrnberger über Harmonie- und Generalbaßlehre und wurde sein Schüler im Orgelspiel. Mit siebzehn Jahren wird Bruckner Schulgehilfe in Windhaag bei Freistadt mit einer Monatsbesoldung von 2 fl. Um sein Dasein zu verbessern, hilft er beim „Tanzlgeigen" mit, verdient sich dabei in einer Nacht zwanzig Kreuzer, wovon er die Schulbuben entlohnt, die ihm beim Üben auf der Dorforgel den Blasbalg traten. Sein Vorgesetzter Schulmeister Fuchs, der ihn mit „Mückenfänger" apostrophierte und meinte: „der haut mir noch die ganze Orgel z'samm'", sowie die Bauern, die ihn als „halbverrückten G'hilfen" bezeichneten, waren von seinem Gehaben wenig entzückt.

Für Bruckner war die Berufung nach Kronstorf, 1843, von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Er konnte nun nicht nur in die nahe gelegenen Orte St. Florian und Steyr, wo ihm prächtige Orgeln zur Verfügung standen, wandern, sondern auch allwöchentlich einige Male nach Enns pilgern, wo er in dem dortigen musikalisch begabten Regenschori, von Zenetti, einen tüchtigen Musiklehrer fand. Eine Arbeit aus der damaligen Lehrzeit, ein Exaudi wird heute noch in Enns aufgeführt. In Kronstorf erhielt Bruckner ein Klaviechord geliehen, auf dem er täglich eifrig übte.

1845 legte Bruckner in Linz die Konkursprüfung — entsprechend der heutigen Lehrbefähigungsprüfung — mit Vorzug ab. Noch im selben Jahre wird er zum „ersten Schulgehilfen" in St. Florian ernannt, erhält im Umsturzjahr 1848 provisorisch, drei Jahre später definitiv die Stiftsorganisten-Stelle. Er hat nun, da er zugleich Lehrer blieb, 116 fl. jährlich und „freie Station".

Obwohl er rastlos für seine musikalische Weiterbildung tätig ist, trachtet er auch sein allgemeines Wissen zu bereichern. So legte er 1850/51 die Prüfung über den zweijährigen, verbesserten Präparandenkurs ab, erwarb sich als Externist ein Zeugnis über die damals neu begründete zweiklassige Unterrealschule. Daneben nahm er mit einem Chorherrn den Lateinlehrplan für das Gymnasium durch und legte 1855 in Linz die Prüfung als Lehrer an Hauptschulen ab.

Bruckner trug sich in diesen Jahren mit dem Gedanken, Jurist zu werden, er arbeitete „aushilfsweise in den Bezirkskanzleien zu St. Florian", bewarb sich sogar um eine Kanzlisten- oder angemessene Dienststelle.

Diese Zeugnisse, die auf einen gewissen Wissensdrang hinweisen, dürften immerhin ein wenig zu denken geben.

Bereits im Jahre 1854 stellte der Wiener Hofkapellmeister Aßmayer Bruckner ein ehrendes Zeugnis über sein Orgelspiel aus.

Von weittragender Bedeutung für den Ansfeldner Meister war die Berufung 1855 auf den Posten des Dom- und Stadtpfarrorganisten nach Linz, Hier wurde Bischof Rudigier sein Bewunderer und Gönner, der es ihm auch ermöglichte, daß er von nun ab regelmäßige Wienerfahrten unternahm, um bei dem bekannten Professor Sechter Musiktheorie zu studieren.

Nun arbeitete und übte Bruckner Tag und Nacht,

legte Prüfung auf Prüfung ab: 1858 über den Lehrstoff des 1. und 2. Jahrganges des Wiener Konservatoriums; ein Zeugnis Sechters aus dem Jahre 1858 besagt, daß Bruckner „unter die vorzüglichsten Organisten gezählt werden kann"; 1859 über den „einfachen Kontrapunkt in allen Gattungen und im Harmonisieren gegebener Melodien, endlich im strengen musikalischen Kirchensatz", im nächsten Jahr, „im doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkt", 1861 „über den Canon und die Fuge", im November desselben Jahres „über praktische Leistung im Kompositionsfache". Diese Prüfung fand im großen Musikvereinssaal vor einer Kommission der Gesellschaft der Musikfreunde statt.

Es war für die Prüfenden ein seltenes Ereignis, als Bruckner ein aufgegebenes achttaktiges Thema sofort auf der Orgel der Piaristenkirche zu einer grandiosen Fuge verarbeitete. Damals äußerte Konservatoriumsdirektor Herbeck: „Wenn ich den 10. Teil von dem wüßte, was Bruckner weiß, wäre ich glücklich!"

In Linz absolvierte er in den folgenden Jahren einen Kurs über die Lehre von der musikalischen Komposition und Instrumentation bei dem Theaterkapellmeister Otto Kitzler. Dieser führte ihn in die Schönheiten der „Tannhäuser"-Partitur ein. Kurz vorher — „Tannhäuser" wurde in Linz am 13. Februar 1863 erstaufgeführt, die Brucknerarbeit trägt als Beendigungstag den 10. April — hat Bruckner seine erste Sinfonie in F-moll geschrieben. Schon in Kronstorf und St. Florian komponierte er Männerchöre, ein Requiem (D-moll), kleinere Messen und — Einlagen. Nach dem Abgange des bekannten Männerchorkomponisten A. M. Storch übernahm Bruckner für kurze Zeit die Chormeisterstelle bei der Liedertafel „Frohsinn" in Linz. Ein zweites Mal wurde ihm die Leitung 1868 von Jänner bis Herbst übertragen. 1861 errang der Verein beim großen Sängerfest in Nürnberg einen stürmischen Erfolg. Im selben Jahre übte sein 7stimmiges „Ave Maria" in der Domkirche tiefen Eindruck aus.

Anläßlich der Grundsteinlegung zur neuen Domkirche wurde Bruckner eingeladen, eine Festkantate zu schreiben, und der Ausschuß des Musikvereins trat an ihn heran, die Leitung zu übernehmen. Bruckner wurde langsam eine lokale Größe, wozu auch die Aufführung seine D-moll-Messe und der 1. Sinfonie in C-moll wesentlich beitrugen.

1863 nahm er an dem Münchner Musikfeste teil, zwei Jahre später wohnte er der Erstaufführung von „Tristan und Isolde" bei. Bei dieser Gelegenheit lernte Bruckner Bülow und Wagner kennen. Nun häufen sich die Erfolge: Die D-moll-Messe wird in der Wiener Hofkapelle aufgeführt, 1868 ernennt ihn das Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitglied, findet in Linz das erste Bruckner-Konzert statt, wird er durch Herbeck als Nachfolger Sechters an das Wiener Konservatorium berufen. Im nächsten Jahre errang er seine Erfolge als Orgelspieler im Ausland, die durch meine erstmalige Veröffentlichung eines Brucknerbriefes das gesammelte Material in Nancy, Paris und London (mitgeteilt in „Anton Bruckner", Bausteine zur Lebensgeschichte, Piper & Co., München) erhärten. „Soeben bin ich aus Paris angekommen . . . habe in Nancy die zwei Konzerte . . . mitgemacht und weitaus den Vorzug erhalten vor allen dort anwesenden Belgiern, Deutschen und Franzosen. Der Erfolg für mich war großartig. Die musikalischen Zeitungen aus Nancy, Lyon, Paris usw. spenden mir größten Ruhm. Auch in Paris habe ich zweimal konzertiert . . . . . der Erfolg ein grenzenloser . . . . ." schreibt Bruckner an den Linzer Domdechant Joh. Bapt. Schiedermeyr. 1871 schickt die Wiener Handels- und Gewerbekammer Bruckner nach London zwecks Abhaltung von Orgelkonzerten zur Zeit der Ausstellung in South Kensington, wo er gleichfalls in Ehren bestand.

Die Liedertafel „Frohsinn" und seine Heimatgemeinde ernennen ihn zum Ehrenmitglied, bezw. -Bürger. Seine Schüler und Freunde, namhafte Musikschriftsteller — ich nenne nur Speidel und Hugo Wolf — treten als Vorkämpfer für ihn auf. Zur Konsekrationsfeier der Votivkapelle des neuen Domes in Linz wird er eingeladen, eine Messe zu schreiben (es entsteht die herrliche in F-moll). Bruckner ist nach der Uraufführung überglücklich, an Domvikar Burgstaller schrieb er „ . . . . die Messe . . . . von mir einstudiert und dirigiert an dem herrlichsten meiner Lebenstage . . . Bischof und Statthalter toastierten auf mich bei der . . . Tafel".

1873 findet sich Bruckner bei Wagner in Bayreuth ein, der die Widmung der dritten Sinfonie als „ungemein großes Vergnügen" annimmt.

Da Bruckner die allgemeine Anerkennung, besonders seitens des Großteils der Wiener Presse versagt blieb — obwohl er bereits ein Alter von 49 Jahren erreicht hatte —, versuchte er es mit einem eigenen Orgel- und Orchesterkonzert (2. Sinfonie). Die Aufnahme war eine stürmische. Kultusminister Stremayer bewilligte ihm neuerlich ein Künstlerstipendium von 500 fl.; durch Herbecks Verwendung wurde er als Lektor an die philosophische Fakultät berufen.

Durch Bruckners Wagnergefolgschaft machte er sich den gefürchteten Kritiker Hanslick zu seinem Gegner, dessen Einfluß so weit ging, daß sich selbst Richter, nachdem die „Siebente"[1]) durch Nikisch in Leipzig und Levi in München bereits früher im Ausland bekannt wurde, nach der Wiener

[1] Näheres in meinem Brucknerbuch, Band 20 der deutschen Musikbücherei Bosse, Regensburg.

Aufführung 1886 keinen Bruckner mehr aufzuführen wagte.

Die wachsende Bruckner-Begeisterung ließ sich in der Folgezeit aber selbst in Wien nicht mehr eindämmen. Der Wiener akademische Wagner-Verein war unermüdlich für die Bruckner-Propaganda tätig. 1891 ernannte die Wiener Universität Bruckner zum Ehrendoktor. Bei dem Festkommers sprach Hofrat Exner die bekannten Worte: „Ich, der Rektor Magnificus der Wiener Universität beuge mich vor dem Unterlehrer von Windhaag."

Selbst der Kaiser, der schon früher die Widmung der achten Sinfonie angenommen hatte, trat für den heimatlichen Tondichter ein und stellte ihm eine behagliche Wohnung im Lustschloß Belvedere zur Verfügung, wo Bruckner am 11. Oktober 1896 seinen Lebensabend beschloß. Noch kurz vor seinem Tode arbeitete er an seiner „Neunten", die er „dem lieben Gott" widmete.

Einer der größten Heimatsöhne O.-ö. Anton Bruckner ist vor 25 Jahren in die Gefilde der Seligen eingegangen. Ein rauher Dornenpfad, ein herber Passionsweg war seine Schicksalsbestimmung. Urwüchsig, unberührt von der Emporkömmlings- und Liebedienerei und von der Gunst einflußreicher Propaganda — die Schilderhebung zur Bayreuther Sache wurde ihm vielleicht sogar zum Hemmschuh, zum einseitigen Mißwollen —, schritt er in den Höhen des reinen Kunstidealismus, schuf er Großwerk um Großwerk aus innerem Drang und Müssen. In eine Welt abseits des Alltags eingesponnen, in verträumtem Hinhorchen auf das Weben und Leben seiner Heimat, der Wälder und Fluren, der Wässer und Berge, dem Leben und Treiben des Landvolkes, konterfeite er Landschaftsbilder, lebte sich sein typisches, obderennsisches Gemütsempfinden — ein Gemisch religiöser Mystik und romantischer Naturseligkeit — in farbenreicher, melodisch und harmonisch würziger Art aus. Wie der Piesenhamer Franzl, Stelzhammer, in mundartlichen Weisen sein Landl und seine Mitmenschen in ergreifender und heiterer Art besang, wie Stifter, der Waldpoet und unerreichte Naturschilderer, das Lob, die Schönheit und verborgenen Reize seines Heimatbodens verkündete, so verherrlichte Bruckner in herzensechter und inniger Weise die Seele Oberösterreichs und seiner Bewohner.

In Bruckners Werken verkörpert sich die Gotik der Stifte und Klöster, in denen er lebte und arbeitete, weht ein Hauch ländlicher Wirtshausluft, hören wir Takt und Weise tanzender Paare, die sich im Ländler drehen, tönt Wald und Wiese mit ihren Geheimnissen und dem lebensfrohen Federvolk, dem märchenhaften Zauber und Elfenwesen. Und dann steigt der fromme Beterton — im Choral, der fidele, lustige, gemütliche Landlerhumor im Scherzo und Trio auf. Alles ist in Bruckners Musik Seele, Gemüt, tiefempfundenes Einleben in die Psyche seiner Heimat. Unbeeinflußt vom Getriebe des Alltags, ein Natur- und Gottanbeter, ein Idealist, überzeugungstreu und -stark, verkörpern seine Sinfonien, seine Messen, das alte Oberösterreich, Land und Leute.

Auch für Bruckner gilt das Dichterwort:

> Der Mensch schätzt erst den Menschen,
> Wenn er ihn verlor!
> Dann setzt er Ehrensteine stolz ihm auf, —
> Zu spät!

Die Notlage der konzertierenden Künstler

Von Dr. Rudolf Cahn-Speyer / Berlin

(Schluß) *Vorsitzender im Verwaltungsrat des Verbandes konzertierender Künstler Deutschlands*

Wir haben bisher gesehen, daß der Staat den konzertierenden Künstlern nicht gerade ein Übermaß wohlwollender Aufmerksamkeit geschenkt hat. Er hat sich ihrer aber — wenn auch nicht gerade in erfreulicher Weise — auf einem besonderen Gebiet erinnert: bei der Lustbarkeitssteuer. Über ihre schädlichen Folgen durch Beeinträchtigung des Billettumsatzes und durch maßlose Komplizierung des technischen Konzertbetriebes braucht an dieser Stelle wohl nicht mehr gesprochen zu werden. Den rastlosen Bemühungen des Verbandes der konzertierenden Künstler ist es gelungen, im Verein mit den Berufsorganisationen auf dem Gebiet des Theaters und mit Hilfe des „Ausschusses zur wirtschaftlichen Förderung der geistigen Arbeit" im Reichswirtschaftsrate zu bewirken, daß der Reichsfinanzminister am 9. Juni d. J. eine Verordnung herausgegeben hat, durch welche die Vergnügungssteuer für „künstlerisch hochstehende Veranstaltungen" einheitlich für das ganze Reich auf 10% der Bruttoeinnahme festgesetzt wird. Durch die Berechnung vom Bruttoertrag statt von den einzelnen Eintrittskarten wird zweifellos auch ein vereinfachtes technisches Verfahren herbeigeführt werden.

Eine andere, die Künstlerschaft schwer belastende Verordnung hat der Reichsfinanzminister am 1. April d. J. herausgegeben. Er hat bestimmt, daß überall dort, wo ein Künstler (auch Bühnenkünstler) einmal gegen festes Honorar auftritt, ein „unständiges Arbeitsverhältnis" anzunehmen und demnach ein „Lohnabzug" von 10% an die Steuerbehörde abzuführen sei. Werbungskosten, soweit das Finanzamt, welches für den Wohnort des Künstlers zuständig ist, solche bestätigt, können in Abzug gebracht werden. Diese

Verordnung ist im höchsten Grade unbillig und praktisch gar nicht durchführbar. Auf die juristischen Einwendungen, die sich dagegen machen lassen, soll hier nicht eingegangen werden. Wie aber soll der Künstler die verschiedenen Teile seines Einkommens für die verschiedenen Arten der Besteuerung auseinanderhalten? Er unterliegt mit seinen Einnahmen der Einkommen- und Umsatzsteuer. Die Einnahmen aber, von welchen die „Lohnabzüge" gemacht werden, unterliegen diesen Steuern nicht. Der Künstler müßte also eine umständliche Buchführung einrichten, um seine verschiedenartigen Einnahmen für die verschiedenartigen Steuerarten auseinanderzuhalten. Es läßt sich auch gar nicht absehen, wie die Werbungskosten zutreffend herausgerechnet werden sollen. Welcher Anteil an der Anschaffung oder Mietung eines Klaviers, welcher Anteil an den allgemeinen Reklamekosten soll bei jedem einzelnen Engagement als Werbungskosten in Ansatz gebracht werden? Und wie soll ein Künstler auf längeren Konzertreisen immer die Bestätigung des für ihn zuständigen Finanzamts betreffs der abzugsfähigen Werbungskosten erlangen? Auch hier ist der Verband der konzertierenden Künstler bemüht, Abhilfe zu schaffen, und wird hoffentlich das Produkt des grünen Tisches für die Praxis brauchbar machen können.

Eine weitere Last, die dem konzertierenden Künstler zugemutet werden soll, ist die „Kulturabgabe". Darüber, daß für die Erhaltung unseres Kunstlebens etwas geschehen muß, wird wohl Einigkeit herrschen. Es wird auch den konzertierenden Künstler nicht in unerträglicher Weise treffen, wenn er für seine Noten einen Aufschlag bezahlen muß. Die Neuerscheinungen bekommt er ja vielfach gratis zugeschickt. Allerdings, gerade bei den kostspieligeren Kompositionsarten, z. B. bei Kammermusikwerken, ist das weniger der Fall, und auf diesem Gebiete wird wohl ein Abnehmen der modernen Werke auf den Konzertprogrammen die Folge sein, da die älteren Werke meist schon im Besitz der Kammermusikvereinigungen zu sein pflegen und nicht mehr angeschafft werden müssen. Der Schaden trifft in diesem Falle mehr die lebenden Komponisten als die konzertierenden Künstler. Daß diese aber 10% vom Ertrag ihrer Konzerte abgeben sollen, wie es vorgeschlagen ist, erscheint unerträglich. Es ist nicht darum mit so vieler Mühe auf den Abbau der Lustbarkeitssteuer hingearbeitet worden, damit eine solche neue Belastung nachträglich, wenn auch zu anderem Zwecke, eingeführt werde. Noch hat ja die Vorlage nicht bestimmte Gestalt angenommen; es wird auch hier Aufgabe des Verbandes der konzertierenden Künstler sein, gegen eine Belastung aufzutreten, die nicht erträglich und nicht gerechtfertigt ist. Auch der konzertierende Künstler ist ein Bestandteil unseres Kunstlebens, und man kann nicht dem einen Teil davon die Kehle zuschnüren, damit dem anderen Teile frische Luft zugeführt werde.

Eine Frage, die von unabsehbarer Bedeutung für die konzertierenden Künstler werden kann, ist kürzlich vom Reichsarbeitsministerium angeschnitten worden. Es handelt sich um die Ausführung des § 157 der neuen Reichsverfassung, in welchem bestimmt ist, daß ein neues Arbeitsrecht ausgearbeitet werden soll. Es ist zu diesem Zwecke im Reichsarbeitsministerium ein „Arbeitsrechtsausschuß" gebildet worden, und dieser hat einen besonderen Unterausschuß für das Angestelltenrecht eingesetzt, der die Frage prüfen soll, inwiefern die alten Begriffe von Arbeitnehmer und Arbeitgeber eine Umwandlung vertragen und erfordern. Im Juni hat auf Einladung dieses Unterausschusses eine Konferenz der in Frage kommenden Organisationen, worunter auch der Verband der konzertierenden Künstler war, im Ministerium stattgefunden. Die Tendenz des Unterausschusses geht dahin, alle Personen, die ihre Arbeit oder das Produkt ihrer Arbeit nicht direkt an den Verbraucher liefern, als Angestellte zu bezeichnen. Dabei würde auch der konzertierende Künstler zum Angestellten werden, denn wenn er ein Engagement annimmt, liefert er seine Leistung nicht direkt dem Publikum, sondern dem Konzertverein oder Unternehmer, von dem er engagiert ist; der Konzertverein oder Unternehmer liefert erst durch Verkauf der Billetts das Arbeitsprodukt des Künstlers, d. h. das gesungene oder gespielte Musikstück, an das Publikum.

Diese Konstruktion ist reichlich gewaltsam. Es ist auch bedenklich, Angehörige so verschiedener Berufe, wie etwa die Handelsangestellten und die konzertierenden Künstler, in ein und dasselbe Gesetz einbeziehen zu wollen. Es ist unvermeidlich, daß bei einem solchen Verfahren im Interesse der systematischen Einheitlichkeit den Dingen Gewalt angetan werde. Derartige Bedenken sind auch von den verschiedensten Seiten geäußert worden, vom Verbande der konzertierenden Künstler, vom Deutschen Industrie- und Handelstag, vom Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten u. a. m., welche verlangten, daß für die verschiedenen Berufe eigene Gesetze ausgearbeitet würden. So würde für die konzertierenden Künstler ein Ausbau des Stellenvermittlergesetzes und eine Kontrolle der Unternehmer im Rahmen der Reichsgewerbeordnung vollkommen genügen.

Der Regierungsvertreter hat eine Fortsetzung der Beratungen in Aussicht gestellt. Inzwischen haben die gleichgerichteten Organisationen begonnen, untereinander Fühlung zu nehmen, um der geplanten Schematisierung entgegenzutreten.

Es ist auch die Befürchtung nicht von der Hand zu weisen, daß die konzertierenden Künstler bei einer Einbeziehung unter den Angestelltenbegriff der Zwangsversicherung unterworfen würden. Gegen derartige Versuche kann auch der § 158 der neuen Reichsverfassung herangezogen werden, in welchem besonderer Schutz der geistigen und künstlerischen Arbeit zugesagt wird. Es kann nicht die Absicht der verfassunggebenden Versammlung in Weimar gewesen sein, diesen in § 158 zugesagten Schutz im Rahmen des in § 157 behandelten Arbeitsrechts zu geben. Auch hier wird der Verband der konzertierenden Künstler nach wie vor wachsam auf dem Posten sein.

Überblicken wir abschließend die Mannigfaltigkeit der Probleme, welche in den vorliegenden Ausführungen berührt worden sind, so ist es zweierlei, wo der Hebel angesetzt werden kann. An der Eigenart des Publikums, wie sie am Eingang dieser Erörterungen gekennzeichnet worden ist, wird sich nichts ändern lassen; sie scheidet aus. Aber gegen die sinnlose Überproduktion auf dem Gebiete des Konzertwesens läßt sich etwas tun. Jeder, der im praktischen Musikleben steht, besonders aber der Lehrer, kommt unzählige Male in die Lage, Rat für die Wahl des Berufes zu erteilen, sei es, daß er darum angegangen wird, sei es, daß er zu den in Frage kommenden Personen in freundschaftlichen Beziehungen steht, die ihm die Möglichkeit geben, sich auch ungefragt auszusprechen. In solchen Fällen sollte man immer warnen und abraten, wenn man es nicht mit einem so unzweifelhaften, großen Talent zu tun hat, daß Warnung unrecht wäre. Es genügt aber nicht, festzustellen, daß kein Talent vorhanden ist; das glauben die Betreffenden in der Regel doch nicht. Wichtig ist, ihnen alle praktischen Schwierigkeiten und Nöte vorzuführen, die in diesen Blättern geschildert sind; darin dürfte am ehesten ein Abschreckungsmittel gegeben sein, wenn man auch seine Wirkung nicht überschätzen darf.

Das zweite aber ist: Ausbau der Organisation! Die Fragen, um die es sich jetzt handelt und in den nächsten Jahren immer wieder handeln wird, sind von so einschneidender Bedeutung für den einzelnen wie für unser ganzes Kunstleben, daß jeder einzelne eine Torheit begeht, der glaubt, abseits stehen bleiben zu dürfen. Nur das Gewicht einer großen Zahl setzt die Berufsorganisation in den Stand, mit demjenigen Nachdruck aufzutreten, ohne den nichts erreicht werden kann. Zugegeben, daß es der Eigenart des künstlerischen Menschen nicht entspricht, sich mit derartigen Fragen juristischer und wirtschaftlicher Natur zu befassen. Aber das wird auch von ihm nicht verlangt. Er soll nur durch seine Unterschrift diejenigen bevollmächtigen, die sich damit befassen wollen und können, es auch in seinem Namen zu tun, gerade damit ihm die Notwendigkeit erspart bleibe, sich dann, wenn es zu spät ist, doch mit den unerfreulichen Realitäten auseinandersetzen zu müssen, die eine kunstfremde Außenwelt ihm aufnötigen will.

Über Humperdincks „Königskinder“

Besprechung des Werkes nach der Leipziger Erstaufführung am 14. Februar 1911

Von Dr. A. Heuß

VORBEMERKUNG

Am 27. September ist Engelbert Humperdinck im Karolinenstift zu Neustrelitz an den Folgen eines Schlaganfalls im Alter von 67 Jahren gestorben. Besonderer Gründe wegen kann ein allgemeiner Artikel über den verewigten Künstler, in dem schließlich denn doch weit mehr als nur der Schöpfer zweier beliebter Opern zu Grabe getragen wurde, erst in nächster Nummer erscheinen. Neben den allgemeinen Artikel sollte der spezielle über die „Königskinder“ gestellt werden, sofern das Allgemeine im Besondern und das Besondere im Allgemeinen zu behandeln, immer der beste Weg sein wird, um zur Erkenntnis eines Mannes etwas Entscheidendes beizutragen.

Daß gerade der vorliegende Artikel, eine Besprechung der „Königskinder“ auf Grund der Leipziger Erstaufführung, hier zur Veröffentlichung gelangt, hat seine besonderen Gründe. Einmal hat Leipzig, das das Werk sofort nach der deutschen Uraufführung in Berlin brachte, einen besonderen Anteil an ihm, ferner vermöchte ich im Augenblick über den nunmehr Verewigten nichts Unmittelbareres zu sagen. Zudem soll sich, wie mir viel später mitgeteilt wurde, Humperdinck über die Besprechung sehr gefreut haben, und schließlich hat, was am Ende am wichtigsten ist, das weitere Schicksal der Oper dem hier gefällten Urteil recht gegeben. Die Oper lebt still und glücklich in den Herzen vieler Deutschen, und wenn die Besprechung dazu beiträgt, daß weitere Kreise gerade auch über den stark verkannten Text aufgeklärt werden, so wäre noch ein besonderer Zweck erreicht. Als die „Königskinder“ erschienen, war Deutschland noch ein großes, mächtiges Reich, und kein Mensch konnte ahnen, daß es ihm einmal beinahe so ergehen könne wie den Königskindern, die in die Verbannung hinausgejagt wurden. Ich denke, gerade heute dürfte dieses herrliche Märchenwerk recht nachdenklich stimmen, denn es lebt in ihm ungemein viel echtes Deutsche edelster Art, über das man sich heute klarer werden dürfte als es vor zehn Jahren der Fall sein konnte. So möge denn die Besprechung — natürlich mit Ausschluß der Aufführungskritik — hier folgen, im eigentlichsten Sinne zum Gedächtnis des verewigten deutschen Meisters.

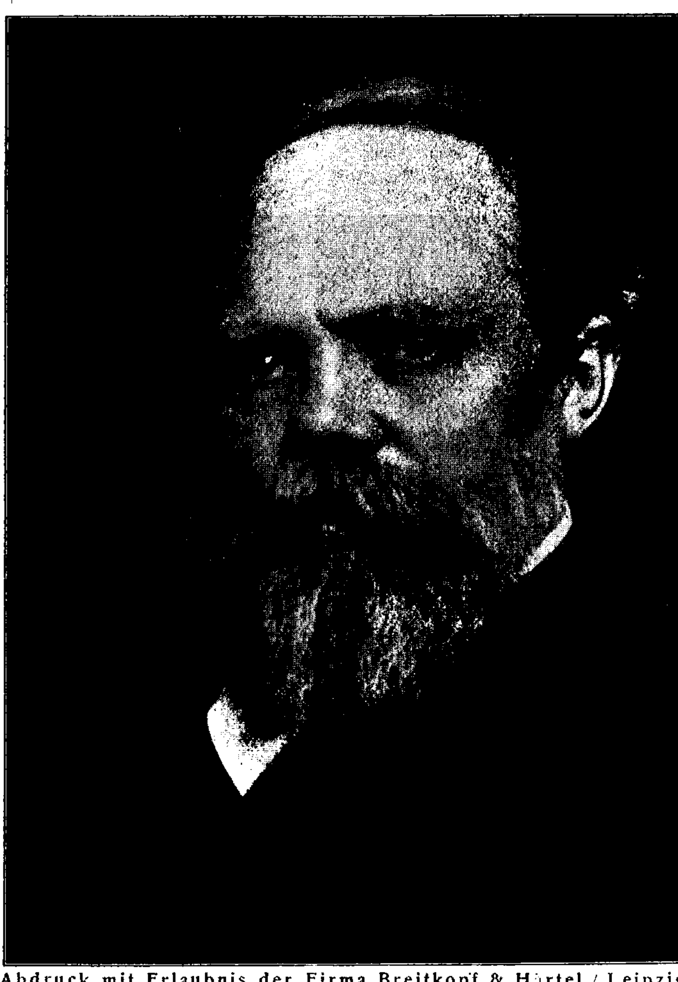
Daß unser Theater dieses schöne und sinnige Werk so bald gebracht hat, rechnen wir ihm hoch an, und zugleich hoffen wir, daß die hiesige Aufführung nicht ganz ohne Folgen für seine Wert- und Einschätzung bleiben wird. Überraschenderweise hat die Oper ihre Uraufführung vor etwa 7 Wochen in Neuyork erlebt; die deutsche Erstaufführung fand unlängst in Berlin statt. Obwohl ein großes Reden von der amerikanischen Aufführung zu uns nach Europa hinübertönte — begreiflich; denn die Amerikaner taten sich etwas darauf zugute, das Werk eines so angesehenen deutschen Komponisten wie Humperdinck aus der Taufe zu heben — war doch vorauszusehen, daß ein derartiges Werk unmöglich in Amerika tiefer interessieren könnte. Den begeistert klingen sollenden Berichten fehlte denn auch der warme Unterton. Viel wichtiger und bezeichnender war indessen, daß dieser auch den Berliner Berichten mehr oder weniger abging. Die gleichen Männer, die vor sechs Jahren über Humperdincks mißlungene komische Oper „Die Heirat wider Willen" ein dröhnendes Halleluja angestimmt hatten, verhielten sich diesmal merkwürdig still, fast krampfhaft suchte man zu loben, was in Berlin Eindruck gemacht hatte und was man Humperdincks „Meisterschaft" schuldig zu sein glaubte, aber man ließ doch mehr als deutlich durchblicken, daß man eigentlich enttäuscht sei. Zum Glück hat auch Berlin auf dem Gebiete der Oper fast garnichts zu sagen, da die rückständige Hofoper selten Premieren bringt, die komische Oper aber dafür bekannt ist, daß sie so ziemlich konsequent Fehlschlüsse macht. Man darf indessen der Berliner Kritik nicht einmal besondere Vorwürfe machen; noch stärker als anderwärts ist sie der Ausdruck der „öffentlichen" Meinung, die in dieser großen Stadt mit ihrem oft sehr kuriosen Premierenpublikum derart beschaffen ist, daß man sich in der „Provinz" manchmal fragt: Sind w i r verrückt oder sind's die Berliner?

Humperdincks Oper „Königskinder" hat eine Vorgeschichte. Sie war ursprünglich ein Melodram, gehörte also jener Gattung an — gesprochenes Wort mit Musik —, die im 18. Jahrhundert mit ihren Monodramen zu großem Ansehn gelangt war, im 19. Jahrhundert aber nur mehr ganz vereinzeltes Interesse zu erregen vermochte. Immer hat sich zwar dieser und jener Komponist der Zwittergattung — die, episodisch verwertet, von ausgezeichneter Wirkung sein kann — angenommen, aber gerade auf der Bühne stellten sich keine Erfolge mehr ein, wie sie im 18. Jahrhundert immerhin zu verzeichnen sind. Humperdinck hat mit dem Melodram „Königskinder" das längste Stück geschaffen, das bis dahin in dieser Gattung überhaupt für die Bühne geschrieben worden war, und als solches hat es auch seinen festen Platz in der Geschichte. Humperdinck mochte nicht zum mindesten als nicht gerade scharfsinniger, dafür aber um so waschechterer Wagnerianer auf das Melodram gekommen sein; galt es doch eine Zeitlang als Trumpf, daß Wagners — miserabel mißverstandener — Sprechgesang zum gesprochenen Wort führen müsse. Dieses 1898 erschienene Werk ist an einer großen Anzahl deutscher Bühnen aufgeführt worden, vor allem als Nachwirkung von „Hänsel und Gretel"; es konnte sich aber nirgends länger halten, trotzdem die Musik, die aus Humperdincks bester Zeit stammt, zum Schönsten gehört, was uns der sinnige Komponist geschenkt hat. Er entschloß sich denn auch in neuerer Zeit, da ihm die Feder zu Originalarbeiten nicht mehr so recht parieren wollte, zu einer Bearbeitung als Oper, und dieser Entschluß und die Ausführung kann gar nicht genug gelobt werden. Denn das Werk als solches steht bedeutend höher als „Hänsel und Gretel", wenn es auch nie zu der populären Stellung gelangen wird wie diese Märchenoper. Dazu ist es zu fein, zu wenig berlinisch und verlangt Zuhörer, die vor allem auch textlich etwas hinzugeben, hinzuträumen können.

Betrachtet man indessen, um einige Vorfragen noch heute zu erledigen, das Melodrama „Königskinder" jetzt, d. h. mit der Kenntnis des späteren Humperdinck, so möchte man sagen, daß hinter diesem Melodrama eigentlich eher ein S i n g s p i e l denn ein Melodram steckt. Die „Heirat wider Willen" hat gezeigt, daß der Komponist auch wieder die Möglichkeit prüfte, geschlossene Gesänge neben dem gesprochenen Wort zu behandeln. Eigentlich liegt nun das Gleiche schon in den „Königskindern" vor. Auch hier sind die Hauptpartien mehr oder weniger geschlossene Stücke, und nicht nur dies, Humperdinck hat die Sprechstimme in den Stellen, wo sie mit der Musik zu gehen hat, so genau mit Noten fixiert, daß er diese fixierte Sprechstimme in den meisten Fällen ohne weiteres als Gesangsstimme in die Opernbearbeitung hinübernehmen konnte. Zum größeren Teil handelt es sich im Melodrama aber um einigermaßen geschlossene Stücke, die denn auch in der Oper die musikalischen Mittelpunkte bilden, so daß eben ein Ausgangspunkt sich anzeigt, wie er im Singspiel der gegebene ist. In der jetzigen Opernbearbeitung sind nun auch die gesprochenen Stellen komponiert, wobei der Komponist auf möglichste Verschmelzung hinarbeitete, die ihm auch trefflich gelang. Indessen ist dies, im Hinblick auf die O p e r, nicht einmal das interessanteste. An dem Melodrama mit seinen streng fixierten Sprechstimmen sieht man deutlich, daß diese für Humperdinck unmöglich das treibende musikalische Moment sein konnten, wie dies noch bei Wagner in unzähligen Fällen der Fall ist. Humperdinck hätte gerade so gut wie die andern Melodramatisten die Singstimme nicht fixieren können, und wohl schwerlich wäre die Orchestersprache anders ausgefallen, als es der Fall ist. Dieser Art ist das Melodrama, wenn man nun auch die Oper kennt, ein für den Kunsthistoriker interessanter Beleg dafür, wie wenig die Gesangstimme mit dem ganzen Organismus einer heutigen Oper zu tun hat. Sie wird a n g e m e r k t, aber sie wächst nicht aus dem Ganzen hervor, von den eigentlichen Liedern natürlich abgesehen, an denen diese Oper infolge ihres Singspielursprungs ziemlich reich ist.

Es wird sich noch Gelegenheit bieten, auf die melodramatische Fassung des Werkes zurückzukommen, die man kennen muß, um über dieses im Besonderen, wie auch über Humperdinck im Allgemeinen klareren Bescheid zu wissen. Zunächst sind indessen über die D i c h t u n g die nötigen Anmerkungen zu machen. Sie stammt von Ernst Rosmer, im bürgerlichen Leben Frau Elsa Bernstein (die Schriftstellerin ist eine Tochter des vor einigen Jahren gestorbenen verdienten Wagner- und Liszt-Apostels Porges in München) und vermag in ihrem ganz besonderen Märchencharakter echtes Interesse zu erwecken. Es ist auch sehr charakteristisch, daß man gerade in Berlin zu der Dichtung in kein rechtes Verhältnis gelangen konnte, indem man sich an dem traurigen Ausgang stieß, der ganz unmärchenhaft sei. Sobald man sich aber vergegenwärtigt, welch tiefer und wahrer Sinn in dem Rosmerschen Märchen steckt, denkt man nicht mehr daran, ob es mit den üblichen Schlüssen von Volksmärchen übereinstimmt oder nicht. Der tiefe Sinn ist es auch weiterhin, der immerhin vergessen lassen kann, daß die Motivierung der Handlung und die Zeichnung der Charaktere gar manches zu wünschen übrig lassen. Rosmers Königskinder führen in rührender, ja oft ergreifender Weise durch, daß das Edle, Hochgemute auf dieser Welt nicht zur Anerkennung gelangen kann, wenn ihm nicht der äußere Glanz, das imponierende Wesen niederzwingender Kraft schützend und fördernd zur Seite steht. Die Welt muß allermindestens den äußern Schein haben, um zu glauben; in den Kern zu dringen, verschmäht sie, und die dies

können und tun, sind unverbesserliche Idealisten, die sogar als gemeingefährlich angesehen werden, oder es sind Kinder mit ihrem naiven Kinderglauben. Es gehört nun zum Schönsten des Märchens, daß das Königliche, Echte und Hoheitsvolle an zwei ganz verschiedenen Menschen gezeigt wird. Der Königssohn ist wirklich von Geburt ein Fürst, er zog, mit seiner Krone im Ränzchen, aus, um zu sehen ob irgendwo die Welt in ihm einen Königssohn erblicken und als solchen anerkennen werde. Er glaubt, sein inneres Königtum allein werde ihm zur Anerkennung verhelfen. Ihm zur Seite steht das von ihm im Walde gefundene Gänsemädchen, das von denkbar „niedrigster" Geburt ist, aber der Gesinnung nach von „königlichen" Eltern abstammt. So faßt es die einzige Gestalt mit dem inneren Glauben auf, der Spielmann, der kraft seines echten, naiven Künstlerglaubens tiefer zu blicken vermag als die gewöhnliche Welt. Die charakteristischen und den ganzen Sachverhalt noch schärfer erklärenden Worte des Spielmanns: Nicht auf Thronen allein Könige leben, aus Bettelschande, aus Hungerpein können sich Könige auch erheben, fehlen allerdings in der neuen Fassung des Werkes; Humperdinck hat sich an der allzu demokratischen Fassung der Worte allem Anschein nach im Laufe der Jahre gestoßen, weshalb er sie wegschnitt. Die Welt hat für die „königliche" Gänsemagd und den Königssohn, der sich als solcher nicht ausweisen kann, nur Spott und Hohn und jagt die beiden zum Tor hinaus. Sie irren umher, ihr Schicksal ist der Tod durch Not und Elend. Man sieht, das ganze ist ein Stoff mit einem wahren Kern, und jeder fröhliche Märchenschluß würde dem Ganzen die Spitze abbrechen. An und für sich hat der Stoff auch etwas echt Tragisches, dessen man sich nur deshalb nicht voll bewußt wird, weil das Ganze in Märchenform eingekleidet ist. Und diese macht leichter, lehrt uns gleichsam, nackte, brutale Wahrheiten des Lebens mit Märchen-, mit Kinderaugen betrachten. An solchen Werken kann denn auch jedem der tiefe Sinn des Märchens gerade für die Kunst offenbar werden. Die Märcheneinkleidung ist hier nicht gewählt, um unter dem Deckmantel des Märchens mit der Logik Allotria zu treiben, wie es in so manchen Opernmärchen, die nach „Hänsel und Gretel" und diesem Werk geschrieben wurden, der Fall ist, sondern eben um die erschütternde Tragik mit Märchenduft zu lindern, zu „verschönern".



Abdruck mit Erlaubnis der Firma Breitkopf & Härtel / Leipzig

E. Humperdinck

Ein wirklicher Tragiker würde sich als Musiker keinen Stoff wählen, der in Märchentragik gekleidet ist, sondern er würde zu einem rein tragischen Stoffe greifen. Humperdinck ist kein solcher Komponist, im Gegenteil wurzelt sein überaus sinniges Talent ganz im Märchen. Man kann sich sogar sehr gut denken, daß gerade diese Dichtung, und wohl sogar unbeschadet ihres Märchencharakters, mit einem gewissen tragischen Akzent musikalisch gegeben würde und in diesem Falle vielleicht noch stärkere Wirkung hätte. Man denke an eine Stelle wie den Schluß des zweiten Akts, als die Königskinder mit Hohn und Spott aus dem Tor gejagt werden und der Spielmann als Betrüger gefaßt wird. Triumphieren da nicht alle Teufel, handelt es sich nicht um etwas, was die tiefsten Seiten des Lebens berührt! Aber auch hier fühlt man in der Musik nichts von einem tragischen Unterton, der eben Humperdinck fernliegt. Wir können ihm aber dennoch nicht dankbar genug sein, daß er sich so gibt, wie er wirklich ist, sich kein tragisches Mäntelchen umgehängt hat, um ein andrer zu erscheinen. So wie das Werk vorliegt, ist es von Anfang bis Ende echtester Humperdinck, der echteste, den wir überhaupt haben. Aus diesem Werk strömt uns eine sinnige Liebe für Welt und Menschen in einer ganz besonderen Art entgegen, die jeden in Bann schlagen kann, dem die Natur einigermaßen auch etwas stille Beschaulichkeit mitgab. Es liegt nichts Großes, Weitumfassendes in dieser Musik, sie reißt nicht zu lautem Beifallslärm hin, aber sie klingt nach, sie setzt sich an einem Eckchen unsres Herzens fest, das man doch für manche Stunden in unserm Leben reserviert halten sollte. Seine beiden Königskinder betrachtet Humperdinck mit zwar enger, aber zärtlicher Liebe; sie wachsen nicht im Verlaufe des Werkes, er weist immer wieder auf ihr gutes Herz, das sich ja auch immer gleich bleibt, sie imponieren äußerlich gar nicht, diese beiden guten, armen Menschen, der Königssohn steht nicht groß da, als er dem Volk erklärt, was ein echter König sei, es fehlen ihm die Gesten des Königs, aber wir sehen, wie edel und ehrlich er es meint. Mit einer Art Kinderglauben sieht Humperdinck in diese beiden rührenden Gestalten hinein, und in der Einheitlichkeit, mit der dies geschieht, ganz besonders auch in dem schönen dritten Akt, liegt ein geradezu wunderbarer Reiz des Werkes.

Ein sehr inniges Verhältnis hat Humperdinck zur Natur, was vor allem der erste Akt zeigt, der zu einem

guten Teil aus dem Zauber des Waldes hervorwächst, was weiterhin auf das ganze Werk wirkt. Daher die vielen Naturmotive, die für einen modernen Musiker stark diatonische Fassung der Musik. Auch hier findet man indessen nichts Elementares, die unheimliche Seite des Waldes kommt wenig zur Geltung. Wie hätte ein Wagner zu schildern vermocht, daß das Gänsemädchen den Wald nicht zu verlassen vermag. Man fühlt überall ein fein stilisiertes Empfinden, Humperdinck ist ein zu feiner Mensch und Künstler, um die Natur gleichsam selbst zu packen. Zum Gelungensten des ganzen Werks gehört die Gestalt des Spielmanns, und daß diese dem Komponisten so ausgezeichnet gelang, kann man kaum hoch genug einschätzen. Das ist echte Musikantenmusik, kräftig und mit einem so herzlichen Einschlag, daß es jammerschade wäre, wenn diese Gestalt im deutschen Volk nicht festen Fuß fassen würde. Man kann auch hier sehen, wie Humperdincks Talent im Grunde genommen in den kleinen Formen die schönsten Blüten zeitigt. Die meisten Stücke des Spielmanns lagen schon im Melodrama vor, aber sie sind da und dort erweitert worden. Der Komponist scheint selbst erst aufmerksam geworden zu sein, welch prächtige Gestalt es noch deutlicher zu zeichnen galt. Das wehmütig frische Lied, das der Spielmann im dritten Akt hinter der Szene singt: Wohin bist du gegangen, o Königstochter mein, hat im Melodrama nur acht Takte und konnte unmöglich die Stimmung ganz ausprägen. Jetzt belebt es den ganzen dritten Akt. Das Gesunde dieser Spielmannsmusik liegt ganz besonders in dem frischen Rhythmus, dem man dem Werk da und dort etwas wünschen möchte. Einige Längen, an denen der erste und dritte Akt leiden, würden dann viel weniger fühlbar werden. Der zweite, größtenteils erst in der jetzigen Fassung komponierte Akt ist eigentlich ein Kapitel für sich. Es läßt sich nicht bestreiten, daß die zugkräftigsten Nummern schon im Melodrama vorhanden waren, aber wie sich Humperdinck mit der ersten, der realistischen Szene mit der Wirtstöchter abfindet, läßt doch klar erkennen, daß etwas von einem Komponisten der komischen Oper in ihm steckt. Man sieht hier auch, wie die moderne veristische Oper nicht nutzlos an Humperdinck vorübergegangen ist, ebensowenig wie das naturalistische Drama an der Verfasserin der Dichtung. Als ganz außerordentlich feiner Meister zeigt sich Humperdinck in der Instrumentation. Was ist das für eine Freude, diese Musik selbst nur vom klanglichen Standpunkt auf sich wirken zu lassen. Wie blüht das Orchester förmlich, wie eine saftige Waldwiese lacht es einen an. Zu lernen gibt's da gerade für Musiker die Menge; schöner als hier z. B. die Bratschen verwendet sind, trifft man nicht vieles. Die exquisite Wirkung der Celesta habe ich auch noch nie mehr verspürt als in diesem Werk. Daß Humperdinck einen schönen, durchsichtigen Satz schreibt, ist bekannt; seine Art der Kontrapunktik mit ihren fortwährenden Imitationen hat zwar etwa etwas von Manier, aber dennoch, auch hier ist ein Künstler an der Arbeit, der gelernt hat und mit Feinheit seines Amtes waltet.

Die Aufnahme des Werks war trotz der ganz vorzüglichen Aufführung anfangs etwas formell, was um so mehr verwundern konnte, als der erste Akt in Berlin, den Berichten zufolge, den stärksten Beifall gefunden hat. Aber das Werk fand hier eine aufsteigende Aufnahme, je mehr das Publikum mit ihm bekannt wurde. Daß gerade der dritte Akt am meisten gefiel, ist echt leipzigerisch, aber diesmal im guten Sinn. Für alles Stimmungsvolle hat man hier ein sehr empfängliches Gemüt, der dritte Akt nun, der das rührende Schicksal der Königskinder vorführt und anderwärts wegen seines nicht märchenhaften Ausgangs nicht so recht verfangen wollte, wirkt in seiner milden musikalischen Beleuchtung des tragischen Geschicks außerordentlich Stimmung erzeugend, und das verstand man hier sofort. Man grübelte hier nicht nach, ob das Ende den üblichen Märchenschluß aufwies oder nicht, sondern fühlte instinktiv, daß es so sein muß, weil eben die Musik die Tragik so stimmungsvoll bettet. Ich bin auch überzeugt, daß man das schöne Werk hier liebgewinnen wird und innere Beziehungen zu ihm geknüpft werden, und insofern wird wohl die hiesige Aufführung nicht ohne Folgen bleiben.

ZU UNSERER MUSIKBEILAGE

Hermann Kögler wurde am 2. Februar 1885 zu Lodz geboren. In frühester Kindheit verlor er durch einen ärztlichen Kunstfehler das Augenlicht. Seinen ersten musikalischen Unterricht genoß er bei den Professoren Wotawa und Lafite im Blindenerziehungsinstitut zu Wien, das er bis zum Jahre 1903 besuchte. Bereits damals konnte er Konzerte mit eigenen Werken in Lodz, Warnsdorf, Reichenberg und in Berlin veranstalten; eine Sinfonie (G-Moll) kam in Görlitz zur Aufführung. Vom Herbst 1904 bis zum Frühling 1909 studierte Kögler am Leipziger Konservatorium bei den Professoren Teichmüller (Klavier), Krehl (Kontrapunkt und Komposition), Richard Hofmann (Instrumentation). Während seines Studiums wurde er mit dem Mozart- und mit dem Nikischpreis ausgezeichnet. Kögler lebt in Leipzig als Komponist, Pianist und Musikpädagoge. Von musikalischen Fachkreisen Leipzigs ist er wohl durch die unentgeltlichen Morgenfeiern im Grotrian-Steinweg-Saal am bekanntesten geworden, die er im Jahre 1920 ins Leben gerufen hat, um im Verein mit andern hervorragenden Künstlern neue oder selten gehörte, auch eigene Werke zum Vortrag zu bringen. Die Bedeutung Köglers, der zahlreiche Kammermusikwerke, Violin-, Cellosonaten, Klavierkompositionen, Gesangswerke (Lieder und Chöre) schrieb, kann hier nicht dargestellt werden. Immerhin sei hier gesagt, daß sie im wesentlichen darauf beruht, daß Kögler ein geborener Kontrapunktiker und Melodiker ist.

Am erschütterndsten hat sich die Psyche Köglers in der Lyrik ausgesprochen, zu der er in einem ganz ähnlichen, innigen Verhältnis steht wie einer seiner liebsten Meister, Robert Schumann. Den Weg zum „Lied an sich" hat er wiedergefunden. Das Nacherleben des Gedichtes schon wird ihm Musik. So erscheint auch hier der Klavierklang nicht als Textuntermalung, nicht als Illustration; das seelische Verwobensein mit der Stimme und mit der Stimmung erzeugt unzertrennlich miteinander verbundene Organismen. Die tiefe Resignation Theodor Storms hat die Schwingungen seiner wesensverwandten Seele besonders stark erregt. Zu den allerglücklichsten Eingebungen Köglers gehören die beiden vorliegenden Lieder. „Dämmerstunde" ist ein ganz von zartester Stimmung erfülltes Erinnerungsbild. Eine weitgeschwungen melodische Linie schwebt über wundersamen verträumten Harmonien. Ein Hinaufgleiten in leis verschwebendes Fis-Dur („Von rotem Licht war deine Stirn beschienen"). Die Stimmen brechen ab. Wie leise hingehaucht, gleichsam schildernd: „Wir schwiegen beid'". Wie kostbar „schwatzen die Alten fort". Und dann der liebe lange Blick aus den Märchenaugen. Ein gleichsam suchendes, wie aus Träumen erwachendes Aufsteigen nach dem H-Dur-Abschluß.

Das zweite Lied „Im Volkston" kommt, nicht zuletzt mit seinem echten Volksliedschluß, wie ein lebendiges Lied aus dem Volke daher, wie es inniger und anheimelnder bei Mondenschein und Lindenblüte nicht gesungen werden kann. Ihm werden die Herzen von selbst zufliegen.

Dr. Heinrich Roese

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

✳

Künstlers Apotheose / Goethe

Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.

Was sind das für herbe, strenge Worte gerade aus dem Munde eines der „glücklichsten Genies"? Wie sticht das alles so sehr von dem ab, was man so über das Schaffen gerade der größten Genies liest, denen es — darauf laufen schließlich alle diese Erklärungen hinaus — der Herr im Schlafe gab? Mit einer fast ungoethemäßigen Wucht werden vor allem die Worte: „Kunst | bleibt | Kunst! Wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen," hingesetzt. Von hier wollen auch wir den Ausgang nehmen, um einigermaßen zu sehen, was diese wie gemeißelten Worte denn eigentlich bedeuten.

Für einen Goethe sind Natur, Instinkt und, was selbstverständlich ist, spezifisches Kunsttalent, die natürlichen Vorbedingungen für ein künstlerisches Schaffen. Sie allein befähigen aber noch keineswegs zur Meisterschaft, zur „Apotheose" des Künstlers. Wer nur auf jene sich verläßt, und wäre es das „glücklichste" Genie, wird wohl vielleicht zu Zufallstreffern gelangen, niemals aber zu jener Sicherheit, die eben das Wesen eines Meisters ausmacht. Ich möchte hier mit einer besondern Absicht gerade das Wort „Meister" gebrauchen, jenes Wort, das gerade heute mit einer Wahllosigkeit gebraucht wird, die klar zeigt, daß man über die Bedeutung des Wortes nicht mehr im klaren ist. Das Wort stammt aus der Handwerker- und im besonderen aus der Kunsthandwerkersprache. Um sich Meister nennen zu dürfen, legte man eine besondere Prüfung ab, die dem Betreffenden nicht allein erlaubte, sein Kunsthandwerk selbständig auszuüben, sondern auch die Gewähr für seine sichere Handhabung geben sollte. Diese Gewähr konnte vor allem im gewöhnlichen Handwerk mit Sicherheit übernommen werden. Wer in langer Lehr- und Gesellenzeit gelernt hat, einen Schuh, ein Möbel oder dergleichen herzustellen und hierfür noch die Meisterprüfung ablegt, wird dies auch in der Folgezeit können. Ist er Kunsthandwerker und geht er später mehr oder weniger seine eigenen Wege, seine „Meisterschaft" gibt eine sichere Gewähr, daß er sein Können organisch weitergestalten wird. Der Nachdruck liegt bei dem Wort Meister immer darauf, daß man jegliche Aufgabe, die man übernimmt, meistert, fragwürdige Leistungen ausgeschlossen sind. Als die Kunst noch weit mehr typisch als individuell gehandhabt wurde, zur Meisterschaft zunächst einmal, ganz gleich wie beim Handwerk, ein bestimmtes Können und Kennen gehörte, konnte auch auf diesem Gebiet eine gewisse Gewähr für die Meisterschaft gegeben werden. Wer z. B. fast beliebige Musik aus dem 15. und 16. Jahrhundert betrachtet, stößt im Können auf eine gewisse Gleichmäßigkeit, schlecht Gekonntes oder sonstwie Verfehltes gehört im ganzen zu den Seltenheiten. Je freier nun die Künste wurden, je individueller die Künstler vorgingen, indem auch ihr Bildungsgang weit weniger einheitlich geregelt war, um so unterschiedlicher werden nicht nur die Leistungen als solche, sondern auch der Begriff Meisterschaft gerät insofern ins Wanken, als der gleiche Komponist, der das eine Mal sogar etwas Ausgezeichnetes leistet, gleich darauf etwas Verfehltes produziert, sei es in dieser oder jener Beziehung. Geht es nun an, hier von Meistern zu sprechen? Streng genommen keineswegs, denn eben das eigentliche Charakteristikum des Meisters, eine gewisse Sicherheit in den Leistungen, fehlt. Die Gründe hierfür sind nun allerdings zahlreich, liegen oft in rein menschlichen Faktoren, vor allem aber auch — und damit kommen wir auf Goethe zurück — darin, daß der betreffende Künstler viel zu wenig über seine Kunst nachgedacht hat, so daß er selbst nicht weiß, wie er eigentlich zu seinen vollen Leistungen gelangt ist.

Was heißt nun die Kunst „durchdenken"? Goethe beantwortet die Frage nicht, in ihrer Beantwortung liegt aber natürlich das Entscheidende. Es dürfte keinen irgendwie höhergearteten und entwickelteren Künstler geben, der nicht irgendwie über seine Kunst nachdächte, so daß es denn wohl darauf ankäme, worüber er gerade heute im besonderen nachdenkt, was die weitere Frage mit einschließt, ob sein künstlerisches Denken ein derartiges ist, daß es ihn „zum Ungemeinen" aufschwingen läßt. Kurz gesagt, wird heute von den Komponisten ungemein viel in theoretischer Beziehung über die Kunst gedacht, sowie, damit Hand in Hand gehend, darüber, wie man zur Vermehrung der rein musikalischen Mittel gelange. Womit dies alles zusammenhängt, darf uns in diesem Zusammenhang nicht beschäftigen, jedenfalls zeigt die heutige Musik, daß auf diesem Wege alles, nur nicht das Heil gefunden wird. Wir sagen z. B. kurz, nützt es der Kunst wirklich etwas, wenn etwa jeder fünfte Komponist, der sich auch als Lehrer betätigt, eine Harmonielehre oder sonstwie

theoretische Lehrbücher schreibt, leistete ein Reger der Tonkunst irgendwie einen nur entfernten, aber innern Dienst mit seinen Beiträgen zur Modulationslehre? Glaubt man nun, daß jemals das Werk eines Komponisten deshalb mißglückt sei, weil er nicht genügend die Harmonie usw. durchgedacht hat? Ist er nämlich in diesen elementaren Dingen, soweit sie für seine Person in Frage kommen, nicht „durch", so darf er sich überhaupt nicht Komponist nennen, sondern hat eben noch die Schülermütze auf. Und weiter, indem wir gleich die Gegenfragen stellen: Da es an diesen rein musikalischen Fragen nicht liegen kann, woher kommt es denn, daß z. B. von Max Reger derart viele Werke zum Tode verurteilt sind, niemand mehr wagt, die Sinfonietta zur Aufführung zu bringen; was ist's, das die Konzerte, in denen so viel gute, oft beste Musik steckt, in Dornröschenschlaf versenkt, was hat eine Unmenge von Liedern überhaupt nie wirklich leben lassen? Ueber Fragen der Harmonik und Kontrapunktik hat doch ein Reger wie kaum ein moderner Komponist nachgedacht, er besaß hierin ein immenses, wenn auch einseitiges Kennen und Können, und dennoch, wie ungleich sind die erzielten Resultate, und zwar auch bei Werken, an denen Reger mit Einsatz seiner vollen Kräfte und bei an und für sich glücklicher Disposition arbeitete, so daß nach dieser Seite keine Abzüge zu machen sind. Ich denke, an einem derartigen Beispiel — und wie viele ließen sich geben! — ersieht jeder mit Klarheit, daß es denn doch noch andere Dinge als die gewissermaßen handwerklichen gibt, die es nach Goethes kategorischer Forderung für den Künstler zu durchdenken gibt.

Welches sind nun diese Dinge, die z. B. ein Reger nicht durchdachte — und von deren Existenz er offenbar auch keine klare Vorstellung hatte, so daß er sich, um wieder mit Goethe zu sprechen, auf seinen Instinkt und seine Natur verlassen mußte? Mit dem Resultat, daß sie ihn in vielen Fällen im Stiche ließen? Ich glaube, jeder fühlt, daß wir hier wieder zu innersten Fragen gelangen, zu solchen, von denen leider an Konservatorien mit keinem Sterbenswörtchen die Rede ist, vermutlich deshalb, weil's den Lehrern akkurat so geht wie Reger. Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß, lautet das Sprichwort zwar ganz richtig, es gibt nun aber gerade in der Kunst Dinge, die sogar sehr heiß machen sollen, und das kann eben nur dann geschehen, wenn mit etwas Entsprechendem geheizt wird. Wer soll nun über diese geheimnisvollen, köstlichen Dinge Auskunft geben und wer hat sie auch in der Praxis verwertet? Wenn ich mit einem Worte sage, daß es die großen Meister sind, und weiterhin, daß ihre Kraft vor allem darin besteht, daß sie ihre Kunst in einer ganz besonderen Art durchgedacht haben, ihre Entwicklung bis zur Meisterschaft sich gerade darin vollzog, daß sie studieren konnten, und zwar in einer Art, von der man heute fast so gut wie gar nichts weiß; wenn ich dies sage, so ist damit das Allgemeine zum Ausdruck gebracht. Wir könnten nun fragen, woher rührt die geradezu göttlich anmutende Sicherheit, mit der ein Haydn oder Beethoven eine vollendete Sinfonie nach der anderen der Oeffentlichkeit übergibt, warum kann ein Wagner für jedes seiner Dramen zum voraus garantieren, warum gibt es unter den Liedern des entwickelten Schubert wohl manches weniger bedeutende, aber kein einziges wirklich mißglückte? Wenigstens auf die letzte Frage will ich ein wenig eingehen. Glaubt man mir, daß, wenn Schubert eine entscheidende Liedfrage nicht schon sehr bald durchzudenken die geistige Kraft besessen hätte, er trotz allen Talents, Instinkts und herrlichen Natur Schubert geworden wäre? Zwei Lieddisziplinen warben um den jungen Schubert, die weit phantasieanregendere des durchkomponierten Liedes — ihm vor allem durch Zumsteeg verführerisch dargeboten — und das unansehnliche, reine Strophenlied. Schubert mußte wählen, wie ein junger Herkules stand er am Scheidewege. Glaubt man, daß diese Wahl nur auf Grund von Durchdenken erfolgen konnte? Wenn man nun mit Nachdruck sagen kann, daß der fünfzehnjährige Schubert diese entscheidende Liedfrage schärfer — zugleich mit dem Erfolg des absoluten Resultates — durchgedacht hat als sämtliche 5000 moderne Liedkomponisten mit Hugo Wolf an der Spitze, so ist wenigstens an einem konkreten Beispiel gezeigt, was es eben heißt, der Goetheschen Forderung gerecht zu werden. Hier hilft das Tappen nichts — und tappt etwa das moderne Lied nicht wie im Dunkeln? —, ehe man was Gutes macht, muß man es erst recht sicher kennen. Sollte es etwa bei Formen, wie der Sinfonie, Oper usw., anders sein?

Wir müssen für heute hier abbrechen, sind somit noch nicht zu Schillers Sätzen gelangt. Da es aber gerade auch über seine Schrift für unsre Zwecke allerlei zu sagen gibt, so widmen wir Schiller die ganze nächste Betrachtung. Mit den obigen Bemerkungen über das Strophenlied kommen wir selbstverständlich ebenfalls nicht aus, so daß denn schon jetzt immer mehr Fragen auftauchen, über die der Leser sich seine eigenen Gedanken machen kann. Wir werden aber zunächst noch bei Bach stehen bleiben und an Hand der Fugenthemen C-Moll und Cis-Moll (I. Teil des Wohltemp. Klaviers) uns den Melancholiker Bach klarer zu machen suchen. Vorerst aber Schiller.





Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Von Leipzigs Konzert- und Theaterleben ist während des letzten Jahres in diesen Blättern derart wenig die Rede gewesen, daß ein auswärtiger Leser ganz gut auf den Gedanken hätte kommen können, ob denn in der alten Konzertstadt überhaupt noch regelmäßig musiziert werde, und weiterhin, ob die „neue Zeit", die sich fast allenthalben auch in einer Steigerung des Musiklebens kundgab, an Leipzig spurlos vorbeigegangen sei. Ganz und gar ist dies nicht der Fall, vielmehr treibt der alte Stamm in einer Art und Weise Schößlinge, daß man sie — nicht zuviel gesagt — teilweise erst dann beachtet, wenn man unmittelbar vor sie hingestellt wird, d. h. die Konzerte in Erscheinung treten. Wir werden in diesem Winter gegen 70 große Orchesterkonzerte haben, während es vor dem Krieg nicht einmal die Hälfte gab. Daß dies viel zu viel ist, die Zahl der Konzerte in keinem Verhältnis zu der der neuen, sich heute zur Musik meldenden Kreise steht, dürfte sich, soweit es nicht schon letztes Jahr zutage trat, diesen Winter mit Sicherheit herausstellen. Tatsächlich haben wir denn auch ganz zerfahrene Orchesterverhältnisse, die dadurch entstanden, daß statt eines, dringend notwendigen, zweiten Orchesters jetzt sogar drei existieren und, nicht genug damit, noch ein viertes, fremdes Orchester regelmäßig hier konzertiert. In Kürze die ganzen Fragen aufzurollen, ist unmöglich, deshalb nur einige Daten. Vor zwei Jahren gründete H. L'hermet das Philharmonische Orchester, das insofern das gegebene Orchester gewesen wäre, als es auch für die städtische Oper verpflichtet wurde und einen natürlichen Halt an der Stadt fand. Leider mißlang der Versuch, dieses Orchester auch in andere, stärker interessierende Dirigentenhände zu geben, der Konzertverein verpflichtete sich ein hiesiges Unterhaltungsorchester unter dem Namen Grotrian-Steinweg-Orchester, berief H. Scherchen aus Berlin zum Dirigenten, der mit außerordentlicher Energie an die Arbeit ging, sein ganz und gar mittelmäßiges Orchester leistungsfähig zu machen. Diesen Winter wird das Philharmonische Orchester stark mit fremden Dirigenten arbeiten, und, um sich halten zu können, lassen sich die beiden Orchester engagieren, wodurch sie natürlich ihren eigenen Konzerten Konkurrenz machen. In knappsten Umrissen sind damit die zerfahrenen Orchesterverhältnisse angedeutet, auf Näheres sei bei Gelegenheit eingegangen. In künstlerischer Beziehung liegt das Wichtige der vielen Veranstaltungen darin, daß eine Menge Orchestermusik und gerade auch moderne geboten wird. Auf alles einzugehen, fehlt diesen Blättern der Raum, uns die Zeit sowie das Talent zur Ausübung des Chronistenamtes, indem es uns auch schließlich auf ganz anderes ankommt. Beginnen wir auch gleich mit etwas, das eine Auseinandersetzung lohnt, nämlich mit Mahlers neunter Sinfonie, die ihre hiesige Erstaufführung im ersten Sonderkonzert des Leipziger Konzertvereins mit dem verstärkten Grotrian-Steinweg-Orchester unter H. Scherchen erlebte.

Sollte in Leipzig die Welle der Mahlerbewegung bereits letztes Jahr, als vor allem die dritte Sinfonie einen Massenerfolg davontrug, ihren Höhepunkt erreicht haben? Es war für die neunte Sinfonie alles mögliche getan worden, um die Besucher zu locken. Scherchen hielt einen Einführungsvortrag, auszugsweise wurde dieser in der verbreitetsten Tageszeitung mit besonderen Hinweisen mitgeteilt, dennoch ließ der Besuch sehr zu wünschen übrig. Allem nach hat der ziemlich geringe Erfolg, den die fünfte Sinfonie letztes Jahr hatte und bei einem Publikum, das sich denn doch nicht zum voraus begeistern läßt, haben mußte, nachgewirkt. Ist denn überhaupt Mahler, wenn er mit drastischer Sicherheit geboten wird, irgendwie schwer zu verstehen, greifen nicht musikalisch ganz ungeschulte Massen, so sie an einen besonders typischen Mahler geraten, ohne weiteres zu, und sind heute die „soziologischen" Vorbedingungen für diese Kunst nicht glänzend erfüllt? Aber es wird mit Mahler wohl so kommen, wie es weiterblickende Beurteiler seit längerem prophezeit haben. Auf eine maßlose, künstlich geschürte Übertreibung folgt über kurz oder lang ein ganz gehöriger Rückschlag, der einem Mahler, dessen Kunst nicht allzu viel aushält, gefährlich werden dürfte. Mahler gehört zu den Musikern, die man bald ziemlich satt bekommt, und man hätte vor allem den Gründen hierfür nachzuspüren. Die neunte Sinfonie, die an und für sich nichts Neues bringt, trotzdem aber ausgeprägtester Mahler ist, könnte hierfür gutes Material liefern. Der erste Satz, wie aufdringlich mutet er in seinem krassen Subjektivismus an! Warum muß man bei Mahler immer derart mit seiner Person behelligt werden? Das eben ist eine der übrigens gar nicht sehr schwer zu beantwortenden Kernfragen. In den Mittelsätzen tritt uns dann eine profane Außenwelt in dualistischem Gegensatz entgegen, und zwar äußert sich der Mahlersche Dualismus — worin mir das Entscheidende zu bestehen scheint — in doppelter Art, nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch, d. h. in der künstlerischen Sprache. Indem Mahler unmittelbar zu seiner Straßenthematik greift, die dem Ton nach nicht im mindesten sein Eigentum ist, gelangt der Gegensatz noch viel deutlicher, aber keineswegs glaubhafter zum Ausdruck als bei Dualisten, die beide Welten aus eigenstem Material bestreiten. Man hat zunächst auch immer seine Freude, wenn Mahler mit der frischen Naturburschenmusik kommt, die er — und das ist sein Eigenes — in so reizvoller instrumentaler Bearbeitung gibt. Die Freude wird einem aber gerade in der neunten Sinfonie bald vergällt. Mahler selbst mischt sich ein, zersetzt die ganze Materie, d. h. tritt der Außenwelt mit seinem so ganz anders gearteten Innern entgegen, und bald haben wir wieder den ganzen subjektiven Jammer. Faßte sich Mahler knapp und geformt, stünde er wenigstens als Künstler über seiner Subjektivität, dann hätte man einen künstlerisch geformten Dualismus, und die Sache wäre künstlerisch in Ordnung. Aber diese Weitschweifigkeit, dieses Sich-nicht-fassen-können, dieses fast aufdringliche Breittreten — man wird sehen, das läßt diese Kunst in absehbarer Zeit wieder zurücktreten, man wird sogar ungerecht gegen sie sein. Im letzten Satz gelangt dann Mahler zu seiner Lösung; er träumt metaphysisch, spiritualistisch oder wie man sagen will, und hier versöhnt er zum mindesten viele heutige Hörer, sofern ja gerade der Spiritualismus wieder in der Luft liegt. Diese Bemerkungen mögen dieses Mal genügen, die weiteren Mahler-Abende werden zu weiteren Auseinandersetzungen Anlaß geben. Man darf Scherchen zu den wirklich berufenen Mahlerdirigenten zählen, und da er ausgiebig proben kann, kommen geistig sichergestellte Aufführungen zustande, die, was das wichtigste ist, ein Urteil über Mahler erlauben. Der Fall ist dies nicht bei einem Werk wie den Kindertotenliedern, die als Ergänzung zu der neunten Sinfonie — meiner Ansicht

nach nicht mit eigentlicher Berechtigung — geboten wurden und ein weit klangschöneres — Mahler schwelgt in seiner oft „butterweichen" Art hier vielfach förmlich im Klang — Orchester verlangen. J. v. Raatz-Brockmann gibt die Gesangspartie zu aktiv, nicht betrachtend genug. Mahler ist hier gewissermaßen weinender Philosoph.

Vor dichtgefülltem Hause gab das Busch-Quartett seinen einmaligen Abend mit Beethoven (op. 59 Nr. 3), Haydn (op. 3 Nr. 5) und Dvořak (op. 61). Ich habe das als solches treffliche Quartett zum erstenmal gehört und es setzte eine jener Enttäuschungen ab, die mir auf diesem Gebiet besonders zahlreich widerfahren. Die ideale Quartettkunst scheint mir in Deutschland wirklich ausgestorben, das eine Mal fehlt es hier, das andere Mal dort. Der Hauptfehler äußert sich, wie auch hier, in einer Zeitkrankheit, dem Mangel an Naivität bei Überwiegen sentimentalischer Auffassung. Bei Busch ist diese Sentimentalität nicht geistiger, sondern rein gefühlsmäßiger Art, was soviel heißt, daß er aufträgt, gewissermaßen immer unterstreicht, kurz, daß das Gefühl bei ihm durchgeht, was dann auch ein wirkliches Über-der-Sache-Stehen ausschließt, sich auf die andern Spieler überträgt und die Plastik oft stark beeinträchtigt. So hat denn auch sein Bogenstrich etwas Outriertes, immer wird tremoliert und akzentuiert, von jenem einfachen, geradlinigen Ton, der nichts will, dafür aber ist, nämlich Natur, trifft man nur selten Spuren. Wer vor allem noch Joachim mit Bewußtsein gehört hat, weiß ohne weiteres, was die Bemerkung sagen will und was sie alles in sich einschließt. Vielleicht findet sich einmal Gelegenheit, über diese fundamentalen Vortragsfragen in dem „Innerer Betrachtung" gewidmeten Teil ausführlicher zu sprechen, dann gleich an Hand von Notenbeispielen. Es kommen hier Dinge ins Spiel, die für die Zukunft des musikalischen Vortrags — vor allem im Hinblick auf unsere Klassiker — von geradezu entscheidender Wichtigkeit sind. Man denke einmal über den Ausdruck nach: Innerlich geformter Gefühlsausdruck. Was soll er heißen, worin besteht ein derartiger Vortrag?

Im Bach-Reger-Abend (1. Konzertvereinskonzert) gab Scherchen einen derart starren Bach, wie ich ihn selbst von Dirigenten ältester, „klassischester" Richtung nie gehört hatte. Das Mißverständnis war außer allgemeiner auch besonderer Art. Die H-Moll-Suite ist kein Orchesterwerk, sondern durchaus kammermusikalisch empfunden und — instrumentiert, wofür nur eben moderne Musiker mit ihrem „differenzierten" Empfinden kein Gefühl zu haben scheinen. Zu einem guten Teil zierlichstes Rokoko, schießt man förmlich mit Kanonen auf das Werk. Vom Cembalo war kaum etwas und vor allem dann gar nichts zu hören, wenn es wichtigster harmonischer Bestandteil war. Unglücklich war der Flötist aufgestellt. Kurz, für diesen militaristisch-„energetischen" Bach bedankt man sich. Mit großer seelischer Beweglichkeit und dabei Gesundheit faßte dann aber der Thomasorganist G. Ramin mit H. Beltz Bachs urwüchsiges Konzert für zwei Klaviere in C-Dur an, wie dann Scherchen im Vortrag von Regers Mozart-Variationen seine besten Eigenschaften ins Treffen führte. Hat man noch Mahler gewissermaßen im Leib, so wirkt ein derartiges späteres Werk Regers überaus kultiviert, man fühlt nachträglich Mahler geradezu als undeutsch. Im übrigen hätte man aber auch einmal von dem Mißverständnis Regers Mozart gegenüber zu sprechen, das sich hier gleich schon in der völlig unmozartischen Phrasierung des A-Dur-Themas kundgibt. Auch für derartiges hoffen wir in unseren „Betrachtungen" Raum haben zu können.

* * *

Die Zeit der Klavierabende ist wieder da. In gänzlicher Verkennung ihrer von Franz Liszt selbst aufgestellten Grundforderung einer ausgeprägten und charakteristischen, für einen ganzen Abend interessierenden Persönlichkeit des Pianisten drängt das moderne Musikgeschäft und die wachsende Schwierigkeit für den Künstler, beachtet zu werden und sich durchzusetzen, alles, Gereifte und Werdende, Persönlichkeiten und Novizen, aufs Podium. So wird eine kritisch fruchtbare produktive Stellungnahme zu dem tollen großstädtischen Klavierabendreigen nur in der Form einer kritischen Auswahl möglich, derart, daß über der Person die Sache, über dem Pianisten die Kunst steht. Diese Auswahl dürfte zum mindesten im Hinblick auf die Programme nicht schwerfallen. Denn an Geist- und Ideenlosigkeit, an Gleichgültigkeit gegen alles, ein wenig abseits der ausgefahrenen Heerstraße liegende ältere oder zeitgenössische Neue (vom Alten gar nicht zu reden) halten die Klavierabende leider von je den Rekord. Auch letzten Endes Folgen der einseitig musikalischen Konservatoriums-Massenerziehung! Man will — und muß teilweise auch! — um jeden Preis „Kasse machen", und dazu ist ein tausendster Beethoven-, Chopin-, Schumann- oder Brahmsabend immer gut genug. Über die gerade für die Pianisten schwerwiegenden Folgen darf man sich nicht wundern: die Klavierabende sind, von den wenigen „großen Namen" ihrer Künstler abgesehen, die am schlechtesten besuchten, die „ausverschenktesten" aller Solistenkonzerte. Denn man bleibt mit Recht lieber zu Hause, als daß man feststellt, wie Herr Schulze oder Fräulein Müller Brahms' F-Moll-Sonate oder Schumanns C-Dur-Fantasie „auffaßt". —

Nun zu den Leipziger Klavierabenden im September! Die Jugend voran. Ein junger, technisch gut beanlagter, doch noch nicht konzertreifer Chemnitzer Künstler Karl Wallbrecht interessierte einzig durch eine kleine russische Gruppe eleganter moderner Salonvirtuosenkompositionen (Felix Blumenfeld, Tschaikowsky, Joseph Wihtol). Besonders die weichen, klangschönen Préludes des Südrussen Blumenfeld verdienten, ob sie auch die Scriábins bei weitem nicht an Originalität erreichen, in Deutschland als feine Salonmusik besser gekannt zu sein. — Der Sohn und Schüler Prof. Willy Rehbergs, Walter Rehberg, trägt zum 25. Gedächtnisjahr von Brahms' Tod ein wacker Scherflein bei: er unternimmt es, in fünf Abenden die gesamte Klaviermusik des Meisters einschließlich der beiden Klavierkonzerte vorzuführen. Sieht man davon ab, daß Brahms selbst sich energisch gegen Brahms-Abende gewehrt hat, daß Brahms-Klavierabende vollends bei der klanglichen Sprödigkeit, herben Askese und seelischen Gleichartigkeit der Brahmsschen Klaviermusik oft überaus schwer zu ertragende Freuden sind, so muß man sagen, daß der hochbegabte junge Schweizer durch solide Gediegenheit der Technik, Gesundheit, Natürlichkeit und Sachlichkeit des Vortrags, durch Ernst und Innerlichkeit seiner schwerblütigen und versonnenen Natur schon heute zu den berufenen Brahmsspielern zählt. Nicht alles liegt ihm naturgemäß gleich gut; aber beim „jungen Brahms" der Sonaten und Variationen geht die Rechnung bereits glatt auf. — Ein andrer junger Schweizer, der jüngere Bruder Emil Freys, Walter Frey, stellte sich Leipzig als physisch und seelisch zart beanlagter und feinmusikalischer Lyriker des Klaviers von sauberster, kultiviertester Technik vor, ohne allerdings schon tiefere persönliche Züge zu verraten. Eine neue zweiteilige Klaviersonate (As-Dur, op. 36, Mskr.) seines Bruders Emil verbindet etwa die edlen Leidenszüge César Francks mit dem polyphonischen Stil der Brahmsschen Klaviersonaten. Im Lisztschen Sinne ganz frei und rhapsodisch in der Form, unter harmonischem Einfluß der modernen Franzosen (Dukas u. a.), fesselt das tiefernste Werk weniger durch Kraft, Plastik und Fülle der Erfindung — es ist in

diesem allem schwach —, als durch grüblerische Versenkung, Innerlichkeit und ein inniges Verhältnis zur Natur als der großen Versöhnerin und Heilerin aller inneren Disharmonien. — Ein Else Gipser verwandtes poetisches und sichtlich großen Stil anstrebendes Virtuosentemperament und eine geborene konzertpianistische Begabung persönlicher und durchaus norddeutscher Färbung ist die junge Berlinerin Käthe Heinemann, eine der besten Schülerinnen von Breithaupt. Ein Überschuß an Temperament, Kraft, Affekt, Gefühl, ein romantisches Schwärmen auch im Pedal mag einmal die Tempi bewegter Sätze überhasten, die ruhigen Linien und Umrisse ein wenig verwischen, die Bässe in leichten „Dampf" hüllen — diese kleinen „Schönheitsfehler" sind die der Jugend, und doppelt muß ich darum ihre großen Vorzüge preisen: ein außerordentlich lebhaft und poetisch-romantisch erregtes Gefühlsleben, eine hochentwickelte, lockere und natürliche Technik, eine sichere, energische und plastische Gestaltung. — Über den Beethovenabend von Frederic Lamond und den Romantischen Abend von Conrad Ansorge könnte man bei der allgemeinen Bekanntschaft mit diesen großen Künstlern mit wenig Worten hinweggehen. Immerhin sind, da Lamond nach achtjähriger Kriegspause seine Beethovenmission auch in den deutschen Konzertsälen wieder aufnimmt, und Ansorge als ausschließlicher Beethovenspieler gilt, einige Bemerkungen über beide am Platze. Das Spiel des Schotten Lamond hat technisch überraschend an Flüssigkeit, Brillanz und Glanz, seelisch an Wärme, geistig an Gestaltungs- und Überzeugungskraft gewonnen. Sein nervöses, ihn schon früher gelegentlich zu rhythmischen Zerrungen und Dehnungen verleitendes Temperament, sein inneres Feuer macht ihn heute immer mehr dem Beethovenspieler d'Albert der besten Zeit ähnlich. Vor Monstreprogrammen mit fünf der geistig schwersten und größten Beethovensonaten sollten sich aber selbst die größten Beethovenspieler hüten! — Ansorges Romantischer Abend war zunächst im Programm nicht rein romantisch. Es fehlten Erzromantiker wie Weber und Chopin, und Brahms ist denn doch weit mehr Neuklassiker als Romantiker. Dann bleibt Ansorge auch als Interpret romantischer Klaviermusik der große klassische Spieler. Seiner Romantik fehlt die romantische Klangpoesie, die romantische Schwärmerei, das romantische Temperament. Seine durchaus bewußt mit dem Silberstift des klugen, innerlich bedachtsam zurückhaltenden und denkbar feinen Analytikers nachgezeichnete „Romantik" durchleuchtet etwa die romantischen Gefilde mit dem klaren, scharfen Licht der photographischen Kamera: statt farbensatter Gemälde erhalten wir Schwarz-Weiß-Stiche, Radierungen. Innerhalb dieses Rahmens aber kann man sich — vom rein Technischen allerdings abgesehen — vollendetere, „klassischere", durchgeistigtere Reproduktionen der romantischen Meisterwerke nicht wohl denken.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Nachdem man am Ende der vorigen Saison noch die Eröffnung eines neuen Konzertsaales erlebt hatte, wurde man zu Anfang des laufenden durch die Einweihung gleich zweier überrascht. Sie liegen günstig, in der Lützowstraße. Berlin hat nun glücklich siebzehn solcher Kunststätten zur Verfügung, obwohl durchschnittlich nur sechs Konzerte an jedem Abend gegeben werden. Wie da also die Künstler immer wegen Saalmangels lamentieren können, geht über mein Begriffsvermögen. Dem auswärtigen Leser ist hier vielleicht mit einer Übersicht gedient. Der eigentliche Konzertwinkel ist die Gegend beim Potsdamer Platz: hier liegen die drei Säle der Philharmonie (der große, der Oberlicht- und der Beethovensaal), der Bechsteinsaal, der Meistersaal, der Choralionsaal. Etwas abseits die Singakademie, ebenso die beiden Säle der Hochschule. In der Lützowstraße haben wir nun die beiden Blüthnersäle und die erwähnten neuesten (Schwechten- und Brahmssaal). Nahebei den kleinen Harmoniumsaal und den Schubertsaal. Endlich der Duysen- und der Polyphonsaal. Von diesen Sälen haben fünf eine Konzertorgel, vier können Oratorienaufführungen, fünf Orchesterkonzerten dienen. Noch andere Säle, wie z. B. die Skala und der große in der Hasenheide, kommen für die Kritik selten in Betracht. Bemerkt sei noch, daß im Bechsteinsaale Bechsteinsche, im Scharwenkasaale Blüthnersche, im Duysensaale Duysensche und im Schwechtensaale Schwechtensche Flügel gespielt werden müssen.

Das Gedröhn und Gequiekse ging nun in diesen Sälen schon anfangs September los, denn meistens waren es allerhand Tastenhauer und angehende Luccas, die da ihr Geld oder das ihrer Gönner zum Fenster hinauswarfen. Wir hatten aber auch schon anerkannte Größen, so z. B. ♦Franz von Vecsey, der sich auch mit einem Orchesterstücke als Komponist großen Stiles versuchte, seinen Fachgenossen Hubermann, Leo Slezak, dessen alten italienischen Sangesbruder Battistini, der seit dem verhängnisvollen Jahre 1914 zum ersten Male wieder hier war, unsern Staatsoperisten Leo Schützendorf u. a. m. Eine neue Bekanntschaft machte ich mit ♦Ingeborg Holmgren von der Kgl. Oper in Stockholm, deren Orchesterkonzert Tor Mann dirigierte. Er führte darin eine tragische Opernouvertüre von Franz Berwald und ein Intermezzo für „kleines" Orchester von Ture Rangström auf, beides achtungswerte Kompositionen. Auch die Sängerin gab außer Mozart und Wagner nur nordische Meister. Ihre Stimme und Kunstfertigkeit sind nicht alltäglicher Art. Ein anderer nordischer Gast war der Violoncellist ♦Bror Persfelt, ebenfalls ein hervorragender Künstler, der besonders in vier eigenen Salonstudien glänzte. Von andern konzertierenden Nordländern erwähne ich den Tenoristen der Wiener Staatsoper, ♦Karl Aagaard Oestvig, einen Sänger mit schöner Stimme und guter Vortragskunst. Natürlich überwogen die einheimischen Künstler. So gab ♦Joseph Schwarz einen Chopin-Abend. Weshalb er da im Andante spinnato (Polonäse op. 22) gegen den Schluß hin auf einmal Doppeltriolen anstatt der allein richtigen Sextolen spielte, ist mir unbegreiflich. ♦Walter Gieseking verhalf einem neuen Werke von Walter Niemann zum Erfolge. Es ist ein Zyklus, der „Orchideengarten" betitelt und durch Haeckels ostasische Reisebriefe „Insulinde" inspiriert wurde. Die feine, bei Simrock erschienene Klavierdichtung erfuhr eine allseitig hohe Bewertung. Unter den andern jungen Pianisten reiche ich noch ♦Walter Thiele ein besonderes Lorbeerblatt. Auf weiteres kann ich mich nicht einlassen, um mich zunächst der Kammermusik zuzuwenden. Sie war ebenfalls schon voll im Zuge. Das ♦Berner Streichquartett (Alfons Brun und Gen.) gab zwei Konzerte, in denen man von älteren deutschen Meistern Mozart und Schubert, von neueren Suter und Klose hatte, wozu dann noch zwei Proben modern-französischer affektierter Musik kamen. Der Vortrag war klar und klangschön, bei Mozart etwas zu robust. Vorher waren drei Konzerte des berühmten Roseschen Quartettes aus Wien. Da hörte man den ersten Geiger wieder temperamentvoll solo spielen und wunderte sich, daß er nicht endlich einmal Spohrsche Quartette hören läßt. Die kommen doch seinem solistischen Hange bestens entgegen! Zuletzt begann noch das Quartett von Adolf Busch seinen Zyklus.

Am auffälligsten war indessen die frühzeitige große Anzahl der Orchesterkonzerte. Ich kann davon nur einiger gedenken. So desjenigen des Dresdener Kapellmeisters ♦Fritz Reiner. Er vertrat Österreich-Ungarn: Suite Nr. 1 von Bela Bartok, Violinkonzert von E. v. Dohnanyi mit dem ungarischen Geiger ♦Josef Szigeti, Bruckners siebente Sinfonie. Bartoks Werk bewies mir, daß in diesem jungen, sonst so unmöglichen jungen Futuristen doch Talent steckt. Es besteht aus drei Sätzen, hat starken ungarischen Volkseinschlag und wirkt bei übersichtlicher, maßvoller Formation (Länge ca. 23 Min.) unmittelbar. Selbst die grelle Orchesterfarbe stört nicht, da sie stets gute Klangbilder hervorbringt. Wer etwas von Bartok aufführen will und über ein virtuoses Orchester verfügt, sollte dieses Werk wählen. Das Donanyische Violinkonzert zeigte seinen Schöpfer gleichfalls in einem Lichte, in dem man ihn nicht immer sehen kann. Dieses viersätzige Werk ist wohl sein abgeklärtestes. Überall durchsichtig, wohl proportioniert und gut erfunden, erwärmt es mit Ausnahme weniger Stellen ohne außermusikalische Medien. Das Soloinstrument kommt zur glänzendsten Wirkung. Mit dem Vortrage seiner Stimme leistete der genannte Geiger Außerordentliches. Der Dirigent aber zeigte, daß er zu den Besten seines Faches gehört. Vor allem in der Brucknerschen Sinfonie. Sein nicht minder vortrefflicher Kollege ♦Gustav Brecher begann einen Abonnementszyklus der „Großen Volksoper". Diese große Vereinigung hat schon viel in der Berliner Musikkultur geleistet. Ihr wird demnächst auch der Betrieb eines dritten großen Opernhauses als wahre Volksbühne zu verdanken sein. Im genannten Konzerte handelte es sich um die dritte Sinfonie von Mahler, um jenes kolossale Monstrum, dessen erster Satz allein schon beinahe eine Dreiviertelstunde lang ist. Die Aufführung fiel glänzend aus, gereichte dem Dirigenten wie dem Philharmonischen Orchester zum höchsten Ruhme. Als Solosängerin war Frau ♦Arndt-Ober tätig, als Chorkörper der Knabenchor von St. Nikolaus und der Frauenchor der Wilhelmsgedächtniskirche. Wenige Tage vorher hatte die „Große Volksoper" mit Beethovens neunter Sinfonie begonnen, die ♦Max von Schillings dirigierte. Der Chor war ebenfalls von der Staatsoper. Ich selber war nicht dabei, aber auch hier soll alles vortrefflich gegangen sein. Der ♦Berliner Volkschor, der in Arbeiterkreisen wurzelt, veranstaltete ein paar Aufführungen von Berlioz' Faust. Sonderbarer Ehrgeiz! Müssen denn die Leute durchaus mit Werken gedrillt werden, die unmöglich innerhalb ihres geistigen Horizontes liegen können? Wird da anstatt Bildung nicht vielmehr Verbildung erreicht? Daß die Chöre „saßen", wie gerühmt wird, beweist hier nichts für die Sache. Wir haben aber überall jetzt im Volke anstatt Bildung Überbildung und Verbildung.

An die alten Sinfoniekonzertreihen knüpften sich nun außer der genannten noch die der „Kunstgemeinde Berlin" an, die von ♦Leo Blech dirigiert wird und gleichfalls schon begann. Auch ♦Edmund Meisel setzte wieder mit seinen Abonnementskonzerten ein, die er mit dem Blüthnerorchester gibt. Dieses begann zudem seine eigenen Konzerte unter seinem neuen Dirigenten ♦Camillo Hildebrand. Er ist nach Berlin zurückgekehrt, wo er früher die Philharmoniker dirigierte. Man sah da an Beethovens dritter Sinfonie, was man von dem Orchester unter einer so tüchtigen Leitung noch erwarten kann.

In der Bühnenkunst hatten wir im September nur den „neueinstudierten" Holländer der ♦Staatsoper. Man gab dieses Wagnersche Werk in einem, durchgespielten Akte und machte in der Presse großes Leben davon. Ich hörte es so schon vor siebzehn Jahren in München unter Mottl, wo es als „Einakter" als ganz landläufige Sache galt. Die Berliner Aufführung war gut, in Chor und Orchester ausgezeichnet, szenisch ohne futuristische Kindereien, der Schluß wie in München ohne die altmodische „Apotheose". Im Chore wirkte der Berliner Lehrergesangverein mit, ohne daß sich dadurch eine besonders großartige Wirkung ergeben hätte. Rein dramatisch angesehen, widerspricht ja auch die musikalisch nötige Chormasse der Natürlichkeit, denn solch alte Segelschiffe hatten nur wenige Mann Besatzung. Die beiden Hauptrollen entsprachen den höchsten Forderungen nicht, die man hier doch zu stellen berechtigt ist; dafür fielen die kleineren und die Nebenrollen um so besser aus. Herr ♦von Schillings dirigierte. Im Sommer war das ehemals königliche Kunstinstitut an einen Operettenunternehmer (!) verpachtet, wobei ein Teil des ehemals königlichen Personales mit übernommen wurde. In der königlichen Zeit hieß es, daß sich letzteres in den Ferien auszuruhen hätte, um nachher wieder frisch zum Dienste zu sein; jetzt aber heißt es: Geschäft!

Besprechungen

Marie von Bülow, Hans von Bülows Leben, dargestellt aus seinen Briefen. Zweite Auflage, XXI und 600 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921.

Innerhalb von nicht zwei Jahren ist es zur zweiten Auflage dieser Briefsammlung gekommen, was klar genug zeigt, daß eine Auswahlausgabe von Bülows Briefen der einzig richtige Weg war, Bülow unter die Musiker zu bringen. Denn für acht Bände reichen sowohl bei Bülow wie beim kaufenden Publikum die Mittel nicht aus. Für eine weitere Ausgabe möchten wir sogar eine noch strengere Auswahl wünschen, statt dessen wäre es zweckdienlich, wenn die Herausgeberin die einzelnen Phasen durch erläuternde Begleitworte verbinden würde, wie es in sonst ähnlich angelegten Sammlungen des Verlags Langewiesche geschehen ist. In ihrem Vorwort zur zweiten Auflage setzt sich die allzeit kampfbereite Gattin Bülows — sie hat durch ihre Tapferkeit sich tatsächlich die innere Zusammengehörigkeit zum Geschlecht derer von Bülow erworben — mit der Bülow-Biographie von Dr. R. Graf Du Moulin-Eckart auseinander, weist diesem eine größere Reihe solcher Flüchtigkeiten nach, die einem Biographen wirklich nicht passieren dürften, und die klar zeigen, daß diese neueste Biographie noch weit davon entfernt ist, irgendwie die Bülow-Biographie zu werden. Das erkannte ein Kenner natürlich auch ohne die Nachweise Marie von Bülows, exaktes Tatsachenmaterial hat aber immer sein Gutes. A. H.

Rudolf Polsterer. 1. Klavierquartett (im letzten Satze: Sonett von Shakespeare für eine Singstimme). 2. Präludium für Orgel Es-Moll. 3. 12 sinfonische Gesänge für eine Singstimme und Klavier. Dichtungen des Michelangelo. Heft I: Nr. 1—6, Heft II: Nr. 7—12. Leipzig, Kommissionsverlag von Max Brockhaus.

1. Vermutlich handelt es sich um das Werk eines noch jugendlichen Tonsetzers. Wir freuen uns, hier wieder einmal ein wirklich urgesundes, dabei von einer frischen, tatkräftigen Energie erfülltes und von Nervosität freies Werk vor uns zu haben. Die Sucht unserer jungen Leute, schon mit 20 Jahren recht Originelles und Apartes zu liefern, fehlt hier glücklicherweise. Das persönliche Element tritt noch nicht in den Vordergrund, da der Einfluß der Klassiker, namentlich Schuberts, auch Beethovens, noch stark ist.

Die thematische und motivische Arbeit ist sorgfältig und durchsichtig ausgeführt. — Das leidenschaftlich

drängende Thema des ersten F-Moll-Satzes ist prägnant, dem zweiten Thema aber fehlt es etwas an Ursprünglichkeit. Ein drittes Thema, in einem E-Dur-Zwischensatz von sanftem aber bestimmtem Charakter, ist für den Schlußsatz von großer Wichtigkeit. Am ursprünglichsten wirkt der zweite Satz. Eine neue Gestalt tritt ins Leben, die mit dem von widerstreitenden Gefühlen erfüllten ersten Satz scharf kontrastiert. Eine A-Dur-Melodie ist es, so fröhlich, kindlich und heiter, wie sie etwa ein Schubert oder Schumann in seinen jüngeren Jahren geschrieben hat. — Von tiefer Empfindung und sanft drängendem Charakter ist der dritte D-Dur-Satz erfüllt. — Im vierten E-Dur-Satz tritt zu dem Klavierquartett die Singstimme mit einem Sonett von Shakespeare. Aus der Ernsthaftigkeit und planvollen Anlage des Werkes schließen wir, daß der Komponist nicht einer Marotte wegen die Singstimme hier eingeführt hat, sondern einen bestimmten Vorwurf im Auge hatte, der sich aus dem Inhalt des Sonettes sowie dem Charakter und der Durchführung der einzelnen Themen und Motive ergibt. Man steht demnach, wie bei zahlreichen Streichquartetten und Sinfonien Haydns, einer in Form gebannten Programmusik gegenüber, nur mit dem Unterschied, daß uns hier der Komponist durch die Einführung des Sonetts gewissermaßen in die Karten blicken läßt. Es ist nicht unsere Absicht, das Problem des Gesanges in derartigen Werken theoretisch zu erörtern. Die praktische Lösung bleibt auf jeden Fall dem Komponisten vorbehalten, und wir sehen nicht ein, warum ein solcher zur Verdeutlichung seiner Absichten nicht zu derartigen Mitteln greifen soll.

In vorliegendem Werk offenbart sich hier allerdings ein Fehler, der dem Ganzen mehr oder weniger anhaftet. Wir raten dem Komponisten dringend eine maß- und zielvollere Behandlung der Tonarten an. Mannigfaltig in e i n e r Tonart zu werden, sei sein Bestreben. Denn ein Werk, das in einem derart nachklassischen Stil geschrieben ist, erfordert eine überaus sorgfältige Anwendung der Tonarten. Dieser Mangel an Einheitlichkeit trägt auch dazu bei, die Gesangsmelodie zu Fall zu bringen. Obwohl melodiös gehalten, ist sie doch noch weit von voller, runder Melodik entfernt. Im übrigen ist die Kombinierung der Stimme mit dem Quartett technisch gut. Der Satz schließt mit ungemeiner Aktivität, ein Fortschritt gegenüber dem aufwühlenden ersten Satz und dem empfindungsreichen und innerlichen dritten Satz. Motivische, nach oben drängende Rhythmen verkünden ein tatkräftig pulsierendes Leben.

Der Komponist hat uns mit diesem Werk eine Probe seines starken und gesunden Talentes gegeben; aber es gibt für ihn noch allerlei zu lernen. Wir empfehlen ihm vor allem ein eingehendes Studium Bachs, wodurch er seine Kontrapunktik vertiefen wird. Den Vorrat seiner harmonischen Ausdrucksmittel möge er durch eine Beschäftigung mit moderner Musik bereichern. Den Geist aber, der alles beherrscht, den muß er in den Werken unserer großen Meister suchen.

2. Ein sehr flüssiges Stück von wirklichem Präludiencharakter. Das Ganze ist ohne Zwang aus zwei gut orgelmäßig erfundenen Motiven heraus gearbeitet. Sehr bequem liegend und technisch nicht eben schwierig, sei es jedem Organisten aufs beste empfohlen.

3. Hier hat sich der Komponist eine an sich staunenswerte Aufgabe gestellt, deren Lösung aber über sein Vermögen geht. Kann, so fragen wir, ein Komponist von vorwiegend lyrischer Begabung (und eine solche besitzt Polsterer) diesen Dichtungen, aus denen der verzehrende Dualismus der Feuerseele Michelangelos strahlt, gerecht werden? Kann er jene furchtbaren Spannungen und Entladungen, deren Wiedergabe die große Aufgabe eines Dramatikers wäre, in seiner eigenen Seele mit der nötigen Intensität nachempfinden? Die Antwort ergibt sich von selbst. Wir können von niemand verlangen, daß er aus seiner Haut fährt. In dem Komponisten des Klavierquartetts haben wir einen ernsthaft denkenden Künstler von Geist erkannt, weshalb wir um so weniger zögern dürfen, ihn auf das im ganzen Verfehlte dieses Werkes aufmerksam zu machen.

Gleich zu Anfang sei festgestellt, daß Polsterer eine mehr instrumentale als vokale Erfindung besitzt. Es fehlt ihm das scharfe Erfassen einzelner Worte und Sätze. Durch Wiederholung gleicher Töne verfällt er leicht in eine Art parlando, und zwar auch dort, wo eine vorwärtstreibende, expansive Melodik am Platz wäre. Durch das allzu häufige Abschweifen in fremde Tonarten (was wir schon oben gerügt hatten) und das fast zur Manier werdende Wiederholen von einzelnen Worten wird vergebens die Intensität zu erreichen versucht, die der Text erfordert. Die Deklamation ist im allgemeinen gut, doch wirken Stellen, wie in 3: „Verstehst du ohne Fessel so zu schließen“ mit dem hohen g auf „Fessel“ bei der sonst immer so tief liegenden Stimme, unmotiviert. Der Klaviersatz ist orchestral, scheint aber bisweilen stark von der Orgel beeinflußt zu sein. Der Komponist möge die zu häufige Anwendung von Arpeggios vermeiden, sie wirken leicht als Verlegenheitsmittel.

Die Gesänge sind durchweg motivisch und kontrapunktisch gearbeitet. Der Komponist sucht den Inhalt der Gedichte motivisch zu erfassen, was ihm selten ganz glückt. Ganz ungenügend ist in 5: „So fühl ich Tod und Leben in hellem Streit zu gleicher Frist die Seele mir durchbeben.“ Der Komponist hat die gleichzeitige Darstellung der beiden Welten nicht vermocht, und so kommt es in der Musik zu keinem Konflikt. Einem derartigen Dualismus sind ja die ganzen Gesänge entsprungen; ein Komponist muß nicht nur die Extremität der beiden Pole aufs schärfste herausarbeiten, sondern sie auch zu gleicher Zeit darstellen können. Erst hieraus erwächst ja der ungeheure Widerstreit.

Gute, einwandfreie Partien, wie die Anfänge von 4, 7 und 12 und manche andere, vermögen nicht über das eigentliche Defizit hinwegzutäuschen. Aus einem Lyriker wird eben kein Dramatiker. W.

Kreuz und quer

G o t t f r i e d H e r r m a n n s p a t h e t i s c h e S i n f o n i e in Sondershausen. Das vorletzte Loh-Konzert brachte noch ein besonderes musikalisches Ereignis: die erste Aufführung der „Sinfonia pathetica“ von Gottfried H e r r m a n n, der von 1844 bis 1852 hier Hofkapellmeister war und 1878 in Lübeck gestorben ist. Das Werk ist 1841 entstanden und wurde noch im selben Jahre in Leipzig (Gewandhaus) und Berlin aufgeführt, aber an beiden Stellen als „talentlos“ abgelehnt. Der Komponist hielt es dann zurück, und so blieb es vergessen, bis es Dr. Göhler im Lübecker Stadtarchiv neu entdeckte. Er hat es bisher auch bereits mit Erfolg in Lübeck und Leipzig zur Aufführung gebracht. Die Sinfonie ist zunächst musikgeschichtlich dadurch interessant, daß sich hier ein dem Boden der Romantik entsprossener Sinfoniker offenbart, der in bewußtem Zurückgehen auf Beethoven schon 1841 auf Wegen wandelt, die lange danach Richard Wagner einerseits (im „Tristan“) und Brahms andrerseits gewissermaßen neu entdeckten. Darüber hinaus aber besitzt sie auch bedeutende Eigenwerte, die ihr in der Gegenwart lebhaftes Interesse sichern dürften: knappe, charakteristische The-

matik, kühne Harmonien, eigenartige Mischung der Klangfarben unter besonderer Verwendung der Bläser, vor allem aber enthüllt sich in ihr eine reiche Künstlerseele voll ernsten Ringens und Strebens. Im übrigen sei auf die treffliche Analyse von Dr. Göhler (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Augustheft 1919) verwiesen. Das Loh-Orchester setzte unter Prof. Corbachs Führung alle Kräfte ein, um dem schwierigen Werke zum Erfolge zu verhelfen. Dieser blieb ihm auch hier treu, und es wäre zu wünschen, daß recht viele Konzertsäle sich diesem bedeutenden Werke öffneten. Dr. Reichel

Paul Bekker und Humperdincks „Königskinder". Der Zufall treibt oft eigene Blüten. Er wollte es, daß ich vor etwa einem Monate auf Bekkers mir ganz unbekannte Besprechung der „Königskinder" im ersten Februarheft 1911 der Zeitschrift „Musik" stoße. Bei der Bedeutung, die unterdessen Bekker für das deutsche Musikleben gewonnen hat, liest man etwas derartiges sofort, sonderlich, wenn es sich gerade um dieses Werk handelt, das in einer so besonderen Art als deutsch zu gelten hat. Daß die Berliner Kritik dem Werk gegenüber versagte, ist an anderer Stelle zur Sprache gekommen; es ist damit aber noch keineswegs gesagt, daß auch der einzelne Kritiker nicht klarer sieht. Wie sich aber in diesem Falle Bekker benahm, ist für den Kritiker, der Wagner und Schreker fortgesetzt in einem Atemzuge nannte, denn doch von schlagender Überzeugungskraft. Daß in dieser Musik etwas lebt, das vielleicht — und hoffentlich — unvergänglich ist, **weil es mit tiefsten Seiten im Menschen** zusammenhängt, dafür findet sich auch nicht das mindeste Verständnis. Der Text aber wird mit einer förmlichen Lauge von Spott bedacht, wobei mit einer derart nüchternen — und dabei grundfalschen — Logik operiert wird, daß man trotz allem darüber erstaunt. Zitiert seien nur einige Sätze: Ihm folgt ein von peinigender Sentimentalität triefender Schlußakt, in dem die Königskinder dem Frost und Hunger zum Opfer fallen. Schon dieser, eher für eine Rührkomödie als für eine Märchenoper passende Ausklang ist für Hörer, die den Wert der Poesie nicht nach ihrer Wirkung auf die Tränendrüsen abschätzen, schwer genießbare Kost. Zieht man noch ..., so erkennt man diese ganze Dichterei als Stimmungsmache nichtigster Art. Im Folgenden werden eine Reihe Fragen gestellt, die da wirklich in aller Klarheit beweisen, daß dieser ganz einseitig gescheite Kopf auch nicht eine Spur von dem innern Wesen des Stoffes verstanden hat, was auch bei der Besprechung der Musik, der immerhin „fast durchweg aufrichtige Hochachtung" gezollt werden müsse, immer wieder zutage tritt. Könnte man sonst sagen, daß die solistische Verwendung der Kinderstimme künstlerisch nicht gerechtfertigt sei, „dieser Bluff mittels des ‚singenden Kindes' der Operette überlassen" werden sollte. Sind in dieser Oper nicht die Kinder innerster Bestandteil? Kurz, man sieht aus jeder Zeile, daß Bekker diesem Werke mit einer Ratlosigkeit gegenübersteht, die klar zeigt, warum dieser Mann leider der eigentlich deutschen Musik sich entfremdete und wohl nur deshalb zu der Propagierung selbst einer brüchigsten Moderne gelangte. Wenigstens eine Spur von Märchenaugen wird man für die deutsche Musik wohl haben müssen. A. H.

Archivrat Dr. Diemand aus Wallerstein hat drei bisher unbekannte Sinfonien Haydns aufgefunden, die der Meister dem ehemals souveränen Hofe von Wallerstein überlassen hat. Die Uraufführung fand im Oktober 1789 statt; das Honorar für die Werke bestand in einer 34 Dukaten schweren goldenen Tabatiere mit 50 Dukaten Inhalt.

Ein unbekanntes Werk Mahlers. Ein etwa siebzig Partiturseiten umfassendes, bisher völlig unbekanntes Werk Gustav Mahlers ist in seinem, im Besitz seiner Schwester befindlichen Nachlaß in Wien aufgefunden worden. Es handelt sich um den ersten Teil des „Klagenden Liedes", das Mahler im Jahre 1882 als Bewerber um den ihm nicht bewilligten Beethoven-Preis eingereicht hatte.

Kopenhagen. Im Konservatorium der Musik ist die Urschrift von Rossinis „Barbier von Sevilla" gefunden worden; die Handschrift enthält eine später von Rossini verworfene Ouvertüre, indem bekanntlich die „Barbier"-Ouvertüre einer anderen Oper entlehnt ist.

Stuttgart. Das Landestheater plant eine interessante Opernneuheit. Es wird die beiden einaktigen Singspiele Schuberts „Der treue Soldat" (Originalüberschrift: Der vierjährige Posten) und „Die Weiberverschwörung oder Frauenlist und Männerklugheit" (Die Verschworenen) herausbringen. Der Aufführung beider Werke sind neugeformte und bühnengemäß gestaltete Textbearbeitungen von Rolf Lauckner zugrunde gelegt. Die musikalische Einrichtung liegt in den Händen von Fritz Busch.

Der Nürnberger Stadtrat hat beschlossen, zum kommenden Winter die alte, seit 1768 weltlichen Zwecken, im Kriege als Getreidelagerraum dienende, gut akustische Katharinenkirche mit einem Aufwande von über einer halben Million zu einem städtischen Konzert- und Vortragshause umzubauen. In dieser Kirche haben die Meistersinger ihre Singschule, bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein, gehalten, genau so, wie es Wagner im ersten Akt der „Meistersinger" dargestellt hat.

Duisburger Theater. Am 25. September öffnete das hiesige Theater wieder seine Pforten. Ende Juni dieses Jahres löste sich die Düsseldorfer-Duisburger Theatergemeinschaft, und nun beginnt eine neue Vereinigung mit Bochum unter Leitung des Intendanten Saladin Schmitt. Jedoch ist die Verschmelzung so geplant, daß Duisburg eine selbständige Oper und die dazugehörigen Kräfte hat und nur im Schauspiel mit Bochum Hand in Hand geht. Als erster Kapellmeister ist Paul Drach aus Stuttgart verpflichtet worden, Oberregisseur der Oper ist Franz Manstaedt aus Bremen, Leiterin des Bühnentanzes: Frau Ute Ende-Gartz aus der Hellerauer Schule. Als Eröffnungsvorstellung wurde „Parsifal" gewählt. O. S.

Dresden. Der Bericht vom 67. Vereinsjahr des Tonkünstlervereins legt Zeugnis ab von reger Schaffensfreude und hochwertiger Arbeitsleistung. Im ganzen fanden 16 Vortragsabende statt. Auch vier Uraufführungen und viele Erstaufführungen wurden geboten. An 16 Abenden gelangten, altgepflegter Überlieferung getreu, 14 Bläsernummern zum Vortrag, von J. S. Bach beginnend bis zu den zeitgenössischen Komponisten, je eine Nummer für Kontrabaßsolo mit Harfenverwendung und vier Nummern Gesang mit mehreren Instrumenten. Der Verein zählt zur Zeit: 23 Ehrenmitglieder, 337 ordentliche Mitglieder, 24 auswärtige Mitglieder und 664 außerordentliche Mitglieder.

Königsberg. Der „Bund für neue Tonkunst" versendet seinen Konzertplan für kommenden Winter. Es sind eine Reihe größerer Sonderveranstaltungen und 12 Hauskonzerte geplant. Erstaunlich ist das Übermaß an ausländischen Komponisten! Von 25 Autoren sind nicht weniger als 12 Ausländer. Hieße es denn nicht, daß Ostpreußen möglichst deutsch erhalten werden müsse und dienen hierzu ganze Abende mit Werken von Rhené-Baton, Samazeuilgh, Jonjen usw.?

Persönliches

Bruckner-Briefe betreffend. Unser Mitarbeiter, der Musikschriftsteller und bekannte Bruckner-Forscher Franz Gräflinger, Herausgeber von „Anton Bruckner. Bausteine zu seiner Lebensgeschichte" (Pieper & Co., München) und „Anton Bruckner. Sein Leben und seine Werke." (Band 20 der Deutschen Musikbücherei, Verlag G. Bosse), hat es unternommen, die gesamten „Briefe Anton Bruckners" zu sammeln und herauszugeben. (Verlag G. Bosse, Regensburg.) Er bittet alle Besitzer von Bruckner-Dokumenten, ihm die Originale leihweise zur Verfügung zu stellen, oder eine in Rechtschreibung, deutschen und lateinischen Buchstaben, Interpunktion, Gliederung vollkommen originalgetreue Abschrift der Briefe zu übermitteln. (Anschriften an Fr. Gräflinger, Linz a. d. Donau, Lessinggasse 8.)

Dr. Emil Schipper, der Bariton der Münchener und Wiener Operntheater, wurde von der Mailänder Scala für die im nächsten Winter unter Leitung von Toscanini stattfindenden Aufführungen der „Meistersinger" als Hans Sachs verpflichtet. Schipper wird italienisch singen.

Erich Anders teilt uns mit, daß er auf die Vertonung von Strindbergs „Schwanenweiß", welche inzwischen von Julius Weismann besorgt worden ist, verzichte, da die Vertonung versehentlich zwei Komponisten übertragen worden war. Die Erben Strindbergs übertragen ihm jedoch die Vertonung des Märchenspiels „Abu Casems Pantoffeln", welches in Deutschland auch als Schauspiel noch nicht aufgeführt wurde.

Konzertnachrichten

Aachen. In den Städtischen Konzerten unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe werden in diesem Winter u. a. erstmalig aufgeführt: Herm. Bischoff (2. Sinfonie), Mahler (3. Sinfonie), R. Wetz (2. Sinfonie), H. Wolf (Penthesilea), Ed. Erdmann (D-Dur-Sinfonie). In der Zeit vom 5. Januar bis 23. Februar findet ferner unter Leitung von Peter Raabe ein sechstägiges Brahms-Bruckner-Fest statt. Außerdem sind noch 6 Kammermusikabende zur Aufführung in Aussicht genommen.

Basel. Die Allgemeine Musikgesellschaft veranstaltet vom 15. Oktober 1921 bis 11. März 1922 zehn Sinfoniekonzerte unter Leitung von Hermann Suter. Zum ersten Male aufgeführt werden: Ravel, „Ma mère l'Oye (Suite); Goetz (Violinkonzert); Huber, „Sinfonie VIII" (F-Dur); Schönberg, „Kammer-Sinfonie" (Klavierstücke); Klose, „Praeludium und Doppelfuge für Orgel" (mit Bläserchoral); Atterberg, „Sinfonia piccola über schwedische Volksmelodien" (Solostücke); Elgar, „Enigma-Variationen"; Geiser, „Flötenkonzert"; Suter, „Violinkonzert"; Martin, „Esquisse" (Solostücke); Vivaldi, „Concerto grosso"; Schulthess, „Serenade für kleines Orchester"; Reger, „Klavierkonzert"; Stucken, „Vorspiel"; Doret, „Le Cimetière (à Morcote)" (Gesang); Schoeck, „Der Gott und die Bajadere" (f. Barit. m. Orch.). Außerdem erfolgt ein Extrakonzert zugunsten der Pensionskasse.

Leipzig. Die Gewandhauskonzerte beginnen am 20. Oktober. Anläßlich der 25. Wiederkehr der Todestage Bruckners und Brahms' wird dieser Meister besonders gedacht werden. In Vertretung Dr. Nikischs, dessen Rückkehr aus Südamerika erst Anfang November bevorsteht, wird das erste Konzert von Prof. Lohse, das zweite von Furtwängler dirigiert werden. Der Programmplan des Winters umfaßt außer sinfonischen Meisterwerken älterer und neuerer Zeit Bruckners 4., 6., 8., 9., Mahlers 6. Sinfonie und das „Lied von der Erde", Draesekes „Sinfonia tragica", neue Sinfonien von Andreae und Atterberg, Werke von Busoni, Winternitz, Respighi u. a. Zur Uraufführung gelangen Werke von Graener und von Bose.

Der Thomanerchor unter Leitung seines Kantors, Prof. K. Straube, hat in den Herbstferien eine Konzertreise nach Ostpreußen unternommen, wobei außer in Königsberg in Marienburg, Allenstein, Insterburg und Tilsit konzertiert wurde. Wie kaum anders zu erwarten, war der Erfolg außerordentlich groß.

Der Universitätskirchenchor (Leitung: Prof. Hans Hofmann) plant in seinen vier Konzerten ein „Psalmenkonzert" (Alttestamentliche Lyrik in christlicher Vertonung. Psalmen in Chören und Solostücken von Schütz, Fel. Mendelssohn, A. Mendelssohn, Lachner, Liszt, Schubert, Fr. Richter u. a.), die Aufführung des Requiems von Mozart, des Weihnachtsoratoriums von Herzogenberg und ein Neuester deutscher Kirchenmusik (Chöre und Solostücke von Böhme, Gläser, Göhler, Grabert, Heuß, Hiller, Karg-Elert, Kögler, E. Müller u. a.) gewidmetes Konzert.

Königsberg i. Pr. Für das Karfreitagskonzert plant die „Musikalische Akademie" (Karl Ninke) eine Aufführung des Oratoriums „Die Sintflut" von Friedr. E. Koch.

Mannheim. Das Orchester des Nationaltheaters veranstaltet unter Leitung von Franz v. Hoesslin zehn Akademiekonzerte unter Mitwirkung namhafter Solisten und Gastdirigenten. Zur Uraufführung gelangen: Philipp Jarnach, „Sinfonia brevis" (deutsche Uraufführung); Wilh. Groß, „Drei Lieder mit kleinem Orchester"; Ernst Toch, „Lustspiel-Ouvertüre". An Erstaufführungen: Joh. Seb. Bach, „Brandenburgisches Konzert Nr. 1 in F-Dur"; Brandts-Buys, „Konzertstück für Violoncello und Orchester"; Reger, „Klavierkonzert"; Brahms, „Serenade in A-Dur"; Claude Debussy, „Rondes du printemps"; Frédéric Delius (zwei Stücke für kleines Orchester), „Beim ersten Kuckucksruf im Frühling", „Sommernacht am Flusse"; Joseph Haas, „Heitere Serenade op. 41".

Prag. Für die Konzertsaison 1921/22 sind vorläufig folgende Uraufführungen (der Mehrzahl nach aus dem Manuskripte) größerer Werke vorgesehen: Deutsche Tondichter: Eine Kammersinfonie mit Baritonsolo von Herbert Windt, ein romantisches Klavierkonzert von Josef Rosenstock, eine Sinfonie von Josef Walter, die Sinfonie von Erdmann, ein Monodrama „Die Hand" von Arnold Schönberg, ferner eine große Reihe Werke von jungtschechischen Komponisten sowie eine „Strindberg"-Sinfonie von Rangström.

Die Zahl der zur Prager Erstaufführung kommenden größeren Orchesterwerke dürfte die Zahl 100 erreichen; allein die „Saksche Philharmonie" stellt nur in ihren vorläufig von Mitte September bis Ende Dezember 1921 veranstalteten 28 Konzerten des ersten Konzertabonnementzyklus 43 Erstaufführungen in Aussicht.

Preisausschreiben

Einen internationalen Wettbewerb für Kammermusik schreibt der „Circolo degli Artisti di Torino" in Verbindung mit dem „Doppio Quintetto di Torino" aus. Zugelassen sind Komponisten jeder Nationalität mit noch nicht veröffentlichten und aufgeführten Werken. Der erste Preis beträgt 5000, der zweite 3000 Lire. Die genauen Bedingungen teilt der „Circolo degli Artisti" in Turin mit.

Am 7. Mai 1922 wird der von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien errichtete Beethoven-Preis im Betrage von 2000 Kronen für die beste Komposition auf dem Gebiete der Oper, des Oratoriums, der Kantate, der Sinfonie, des Konzerts und der Sonate verliehen. Preisbewerber haben ihre Kompositionen bis zum 16. Dezember 1921 einzusenden. Preisrichter sind: Robert Fuchs, Hermann Graedener, Ferdinand Löwe, Dr. Josef Marx, Karl Prochaska, Franz Schalk und Franz Schmidt.

Notizen

Schiebertum im Opernleben.

Wir sind in der wirklich angenehmen Lage, auf die Notizen in Nr. 16 (S. 435) und Nr. 18 (S. 477) der Z.f.M. zurückzukommen, indem die Herren Kähler, Vater und Sohn, uns mit Briefen und gesetzesparagraphischen Berichtigungen bombardierten, sowie uns — auch das möchten wir verraten — mit nicht weniger als drei — sage und schreibe drei — Prozessen beglücken wollen.

Dieses glorreiche Künstlerduett — denn es wird uns nun auch mitgeteilt, daß Kähler-Vater neben seinem Zigarettenberuf auch Dichter sei, und „daß sogar berühmte Dichter einen bürgerlichen Beruf hatten und haben, sei bekannt" —, dieses glorreiche Künstlerduett hat auch nicht das mindeste Gefühl dafür, daß die Oper auf sogar ordinäre Schieberart in das Nürnberger Stadttheater gelangt ist und — protestiert. Da bleibt nichts anderes übrig, als den Fall auch im einzelnen zu behandeln und zwar auf Grund des ausführlicheren Prozeßberichtes, wie er sich in Nr. 152 der Nürnberger Zeitung vom 2. Juli findet und, was wichtig ist, von Kähler-Sohn als „sachlich" angesehen wird. Indem wir nun den Absatz, der davon berichtet, wie die Oper „Die Lombardische Schule" so ganz allmählich auf mühsamen Wegen über den Konzertsaal nach Nürnberg gelangte und „Schule" machte, wörtlich abdrucken, trauen wir dem Leser soviel Phantasie und Berechnungsgabe zu, daß er nicht nur etwa ein oder zwei Dutzend braune Lappen fliegen sieht, sondern viele, viele Dutzend, die Herr Kähler-Vater aus seiner unerschöpflichen Brieftasche immer wieder herausflattern läßt. Zwar schrieb uns Herr Kähler-Sohn, daß sein Vater „kein wohlhabender Mann" sei, „sondern Ersparnisse hergab", welche vertrauliche Mitteilung uns beinahe tiefsinnig stimmte. Sollte die Lombardische Schule wirklich sogar soviel gekostet haben, daß das Vermögen Herrn Kählers bis zur „Nichtwohlhabenheit" reduziert wurde? Welche Aussichten für Komponisten, die überhaupt kein Geld haben! Indessen, meine Damen und Herren, spazieren Sie nun in das Nürnberger Schöffengericht und lauschen Sie Herrn Kähler-Vaters Worten, die wir gelegentlich mit einigen Bemerkungen versehen:

Auf die Frage des Vorsitzenden, wie denn eigentlich das Stück hier zur Aufführung gekommen sei, führt der Beklagte aus: Er wollte den Nürnbergern einen Dienst erweisen (ist das nicht köstlich und rührend zugleich? Der nicht wohlhabende Herr Kähler opfert seine Spargroschen, um die Nürnberger mit einem „Erstling" zu beglücken). Um die Aufführung zu beschleunigen, habe er die Oper zunächst in Dresden (Herrn Kählers Wohn- und Wirkungsort) in verschiedenen Konzerthäusern aufführen lassen, wo sie die beste Aufnahme gefunden habe. (Fühlt man nicht selbst aus diesen berichtenden Worten den ordinären geschäftlichen Ton in Sachen der Kunst? Herr Kähler verfügt über Geld, und so kann er eben aufführen lassen, was ihm gefällt.) Sein Sohn hatte jedoch den Wunsch, das Werk an einer größeren Bühne aufführen zu lassen (glücklicher Sohn, du brauchst nur zu wünschen, und dein Vater setzt alle Geld- und sonstigen Hebel in Bewegung. Wie mancher geniale Komponist hatte doch schon den Wunsch, aufgeführt zu werden!) Die Erfüllung dieses Wunsches hatte aber gewisse Schwierigkeiten, da das Stück nur drei Mitwirkende hat und die Bühnenleiter infolge des Mangels an handelnden Personen ein leeres Haus befürchteten. (Wieder ganz reizend; vermutlich deshalb konnte z. B. d'Alberts Abreise mit seinen drei Personen nicht jahrelang ein beliebtes Repertoirestück werden.) Darauf habe er zu den Aufführungen in den Konzerten drei erstklassige Sänger engagiert, worauf die Oper bessere Aufnahme fand. (Nicht ganz verständlich, da die Oper ja schon vorher, also doch wohl mit billigeren Kräften, „beste Aufnahme" gefunden hatte. Soviel scheint aber hervorzugehen, daß nun eben „erstklassige Künstler" den Wert der Oper bestimmen helfen sollen. Diese Künstler sind nun, was der Leser wissen muß, keine geringeren als Eva Plaschke von der Osten, Curt Taucher und Robert Burg von der Dresdner Oper, Künstler, die sich auch hinsichtlich des Honorars alles nur nicht lumpen lassen. Kähler-Sohn sang denn auch wohl: Tu Geld in deinen Beutel, Papa.) Darauf habe er mit verschiedenen größeren Theatern unterhandelt, habe auch überall eine Zusage erhalten, aber mit späteren Terminen. Da es ihm darum zu tun war, das Werk möglichst schnell der Öffentlichkeit durch eine Bühne bekannt zu geben, richtete er sein Ziel auf Nürnberg, das ihm besonders günstig für eine Uraufführung erschien. (Ahnungsvoller Engel, du hast dich nicht betrogen. Die anderen Theater konnte demnach nicht einmal die Aussicht, eine Eva von der Osten zu sehen und zu hören, zur Eile bewegen.) Bei einem Besuch beim Intendanten Stuhlfeldt erklärte dieser, die Oper zunächst prüfen zu wollen. (Man sieht, Herr Kähler-Vater hat es nun eilig; er kommt gleich selbst, hat offenbar das Stück zur Prüfung noch gar nicht eingesandt, um die Nürnberger Veste im Sturm zu nehmen. Gleich werden wir's erleben!) Da es ihm (Beklagten) eilig mit der Aufführung war (ganz recht, wer Geld hat, braucht, wenn er an der richtigen Pforte pocht, auch nicht zu warten), drängte er zur sofortigen Prüfung. (Ist das nicht ein starkes Stück? Man kommt mit einer ungeprüften Oper zum Intendanten und drängt. Jeder andere flöge baldigst zur Tür hinaus.) Dabei erklärte er (aha, jetzt kommt's) dem Intendanten, daß er (Beklagter) die Kosten der Prüfung aus eigener Tasche bestreiten (erste Schiebung, die braunen Lappen werden gelockert), zur Uraufführung drei erstklassige Künstler nach Nürnberg verpflichten (zweite, ganz gehörig „vermehrte" Schiebung, die aber immer noch nicht genügte. Also: Dieses war der zweite Streich, und der dritte folgt sogleich) und endlich (zum zweiten, dritten und letzten Mal) für die drei ersten Vorstellungen die finanzielle Garantie übernehmen wolle! (Dritte Schiebung, über die des Sängers Höflichkeit schweigt.) Er sei Kaufmann (resp. Opernschieber) und wolle die Sache rasch erledigt haben (redet der Herr nicht, als gehörte das Theater ihm?), deshalb drängte er. Schließlich verpflichtete er die Musiker nach einer Carmenaufführung (ist das nicht ein Skandal; nach einer über drei Stunden dauernden Abendvorstellung setzen sich die müden Musiker nochmals hin, um eine Novität durchzuspielen! Was aber eine derartige Nachtprobe kostet!), wobei es Anklang fand, sowohl beim Kapellmeister als auch beim Intendanten. Darauf wurde der Vertrag perfekt gemacht. Die Uraufführung habe dann auch ein dankbares Haus gefunden, dem Komponisten wäre starker Beifall gezollt worden. (Warum nicht auch? Doch schon wohl aus Dankbarkeit dafür, im Nürnberger Theater ohne erhöhte Preise sogar drei erste Dresdner Solokräfte zu hören.) — Daß sich auf diese Art in einer Stadt wie Nürnberg beim Publikum und einem Teil der Presse selbst mit einer Schieber-Oper, wie der „Lombardischen Schule", ein Erfolg erzielen läßt, begreift man, sobald man eben die näheren Umstände kennt, ohne weiteres, und insofern sei, nachdem uns Herr Kähler-Sohn die sämtlichen Nürnberger Kritiken zur Einsichtnahme übersandt hat, ohne weiteres gesagt, daß die Oper von einem größeren Teil der Nürnberger Presse soweit günstig beurteilt worden ist. Freilich, auch günstige Zeitungen reden plötzlich von „armseliger Melodik" (Bayrische Nationalzeitung) oder davon, daß die Musik „doch ziemlich hohl" sei (Nürnberger Anzeiger), wie sich kein einziger Referent irgendwie in Unkosten gestürzt hat, auch Herr Matthes nicht.

Und nun, ist es irgendwie nötig, die geradezu groteske Art, wie die Oper ihren Weg machte, noch irgendwie näher zu beleuchten, wollen es die Herren Kähler von Tausenden von Lesern bestätigt wissen, daß die Oper nur auf Schieberwegen nach Nürnberg gelangte, daß, mit anderen Worten, von dieser Dutzendoper wohl auch nicht eine einzige Note öffentlich erklungen wäre, weder im Konzert noch im Theater, wenn nicht über allen Aufführungen die Scheine Herrn Kählers geflattert wären. Das Grotseke besteht im besondern darin, daß beide Herren Kähler auch nicht das mindeste Gefühl für ihr Vorgehen haben, sondern diesen Weg, eine Oper zur Aufführung zu bringen, für zahlungsfähige Unternehmer als ganz natürlich finden. Begreiflich wird diese Psychologie für den normalen Menschen allerdings nur dann, wenn man Herrn Kähler-Vaters Ansichten vom Verhältnis der Kunst zum Geschäft auf anderen Gebieten kennt, wovon er in seinem Brief derart reizende Proben gibt, daß wir hoffen, darauf zurückkommen zu können. Vorläufig aber: Klagen Sie, meine Herren; bei den deutschen Gerichten wird Ihre Schieberpolitik versagen.

Musikfeste und Festspiele

Die nächstjährigen Göttinger Händelopernfestspiele des Universitätsbundes bringen die Oper „Julius Cäsar" von G. Fr. Händel zur Aufführung. — Daß nun auch dieses Werk Händels der Vergessenheit entrissen wird, werden Freunde und Kenner der Händelschen Kunst ganz besonders begrüßen. Das Werk enthält Partien — so die Rede des Antonius an der Leiche Cäsars —, die zum Größten in der musikdramatischen Kunst gehören.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Hannover. Die hier abgehaltene Hauptversammlung des Verbandes der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare war von 69 Konservatoriumsdirektoren besucht. Das Hauptthema bildete die geplante staatliche Musiklehrerprüfung. Es wurde beschlossen, darauf hinzuwirken, daß die Prüfungsordnung der staatlichen Prüfung gemeinsam mit den Berufsverbänden durchgeführt werde, weiter, daß der im Verband praktisch ausgeprobte Paragraph „Milderung der Schulbildung" für besonders Musikbegabte bei der neuen Prüfungsordnung berücksichtigt werde. Ferner soll angestrebt werden, daß die in den ernst zu nehmenden großen Verbänden abgehaltenen Prüfungen auch in Zukunft voll anerkannt werden. Für das kommende Jahr wurden in den Vorstand des Verbandes gewählt die Direktoren Holtschneider-Dortmund, Heydrich-Halle, Pieper-Breslau, Dr. Mayer-Reinach-Kiel, Prof. Rehberg-Mannheim. Die Vorstände sollen je nach ihren Fachkenntnissen in Zukunft in regelmäßigem Wechsel als Kommissare amtieren. Die nächste ordentliche Hauptversammlung wurde für Mai 1922 nach Hannover festgelegt.

Erfurt. Das Thüringer Landes-Konservatorium hat unter der Leitung seines Direktors Walter Hansmann in den letzten Jahren eine günstige Entwicklung genommen. Der Zuzug von Schülern, besonders von auswärtigen, war sehr stark, so daß dementsprechend auch die Anzahl der Lehrkräfte vergrößert werden mußte. Im Januar 1920 wurde ein Seminar für Musiklehrer und -lehrerinnen gegründet, das nach den Bestimmungen des Deutschen Konservatorien-Verbandes (früher Preußischer Konservatoriums-Verband), dem das Institut angehört, von Prof. Richard Wetz geleitet wird. Im Januar 1921 feierte das Konservatorium sein 10jähriges Jubiläum, dessen Höhepunkt ein Festkonzert im Stadttheater unter Leitung des Ehrenstudienrats des Instituts Geheimrat Dr. Arthur Nikisch war, bei dem das gesamte Schülerorchester mitwirkte. Den Abschluß der Feier bildete ein Schüler-Unterhaltungsabend, bei dem Schüler der Gesangsklassen: Arthur van Eweyk und Frieda Halbe den „Schauspieldirektor" von Mozart aufführten. Zum 1. Oktober 1921 wird die Orchesterschule insofern erweitert, als sämtliche Blasinstrumente hinzugezogen werden. Als Lehrer hierfür wurden die ersten Bläser des Stadttheater-Orchesters verpflichtet. Außerdem werden eine Dirigenten- und eine Opernschule eingerichtet. Eine Chorgesangsklasse, Leitung Dir. W. Hansmann, zum größten Teil aus Schülern der Gesangsklassen zusammengesetzt, wird sich in erster Linie mit der Aufführung Bachscher Kantaten im Rahmen der Konzerte der neugegründeten „Erfurter Bachgemeinde" befassen. Es werden im Winter Vorträge im Konservatorium halten: Prof. Richard Wetz über „Musikwissenschaft", Museumsdirektor Dr. Käsbach über „Ästhetik", Dir. Walter Hansmann über „Die Technik des Violinspiels". Das Wintersemester begann am Mittwoch, den 12. Oktober.

Der M.-G.-V. „Concordia" Leipzig (Leitung: Arno Piltzing) veranstaltete zum Besten des Hilfswerkes für Oppau am 4. Oktober im Zoo ein Konzert, welches in musikalischer wie finanzieller Hinsicht einen sehr guten Erfolg aufzuweisen hat.

Schriftleitungsvermerk

Zum Preisausschreiben „Leichte Kompositionen". Berichtigung: Der Verfasser der unter Nr. 7 lobend erwähnten Komposition ist Herr Ernst Träger in Kiel.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Für die Schriftleitung verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Ausstattung: Wilhelm Scheffel, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 21, erscheint am Sonnabend, den 29. Oktober 1921

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

88. Jahrgang Nr. 21 — *Leipzig, Sonnabend, den 29. Oktober* — 1. Novemberheft 1921

INHALT:

Musikalische Gedenktage

1. 1801 Vincenzo Bellini * in Catania. / **2.** 1739 Karl v. Dittersdorf * in Wien (s. Nr. 20). / **4.** 1841 Karl Tausig * in Warschau. — 1847 Felix Mendelssohn-Bartholdy † in Leipzig. / **5.** 1494 Hans Sachs * in Nürnberg. / **6.** 1672 Heinrich Schütz † in Dresden. Deutschlands größter Musiker und wichtigster Meister des 17. Jahrhunderts. — 1800 Eduard August Grell * in Berlin. — 1893 Peter Tschaikowsky † in Petersburg. / **7.** 1846 Ignaz Brüll * in Proßnitz. Der Komponist des heute wohl ebenfalls verlorenen „goldenen Kreuzes". — 1859 Karl Gottlieb Reißiger † in Dresden. Berühmt vor allem als Komponist von Webers „letztem Gedanken". / **8.** 1842 Eugen Gura * in Pressern (Böhmen). Der ausgezeichnete Balladensänger. / **10.** 1821 Andreas Romberg † in Gotha. Sein spießbürgerliches „Lied von der Glocke" müßte heute wirklich erledigt sein. / **12.** 1767 Bernhard Romberg * in Dinklage (Oldenburg). Der berühmte „Cellist" dieser Musikerfamilie. / **13.** 1868 Gioachino Rossini † in Ruelle (bei Paris). / **14.** 1774 Gasparo Spontini * in Majolati (Kirchenstaat). — 1778 Johann Nepomuk Hummel * in Preßburg (s. Nr. 20). **15.** 1787 Christoph Willibald Gluck † in Wien.

Engelbert Humperdinck †

Gedanken und Erinnerungen

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Und erloschne, dunkle Bilder
Aus entschwundnen schönern Tagen
Dämmern auf in meiner Brust:
Seid willkommen, Duftgestalten,
Froh und schmerzlich mir willkommen! —
Grillparzer.

Schon stock' ich, denn die tragische Attitüde des letzten Grafen Borotin in dem alten, von der Ahnfrau durchgeisterten Stammschloß paßt so gar nicht zu dem lieben deutschen Meister, dessen Tod wir nicht mit hochtrabenden Reden, sondern mit stillen innigen Gedanken voll Dank und Liebe zu ihm im Herzen betrauern sollen. — Es ist in der Dämmerung, und die Erinnerung kommt auf sanften Sohlen herbei. Da sitze ich junger Wiesbadener Abiturient allwöchentlich im Musikzimmer seines, hoch ob dem alten Städtchen Boppard gelegenen Tuskulums. Draußen leuchten die unsäglich bunten und heiteren Farben des rheinischen Herbstes, der rheinischen Weinlese. Während ich am Flügel seufzend Bußlers Harmonielehre und freudig-herzklopfend allerhand Manuskripte — Sonaten und Suiten — auspacke, lugt der damals schon berühmte Meister des „Hänsel und Gretel" durch sein Teleskop auf den tief unten liegenden Bahnhof Boppard hinab; vielleicht befürchtet er einen schrecklich „offiziellen" Besuch von Konzertvorständen und Operndirektionen oder gar einen amerikanischen Zeitungs-Interviewer? Doch da fährt der Schnellzug weiter; die Gefahr ist vorüber, die Stunde beginnt. Gesprochen wird sehr wenig, beinahe gar nicht; Humperdinck war wie Schumann ein großer Schweiger, ein träumerisch versonnener, stiller, ganz und gar nach innen gekehrter und unablässig in seiner zartsinnigen Phantasiewelt lebender Mensch mit einer reinen Kinderseele, die dieser realen erbarmungslosen Welt fremd, hilflos und ablehnend gegenüberstand. Damals zudem kämpfte er einen stillen Kampf mit seiner schwachen, von Jugend auf an den Lungen nicht taktfesten Gesundheit, und es kamen oft mehr Ab- als Zusagen, von Wiesbaden nach Boppard herunterzufahren. So wenig theo-

retisch gelehrt wurde, so viel wurde praktisch geübt; es ging ihm überall um die Praxis, und die paar erläuternden Worte, warum das so und nicht anders sein müsse, verrieten den Meister, der einzig durch die Praxis, durch die lebendige Schule Bayreuths gegangen war. Nach dem Unterricht blieb ich oft zum Mittagessen da, und hier, im kleinen Familienkreise, lugte das Glück heimlicher deutscher, im schönsten Sinne bürgerlicher Häuslichkeit aus jedem Winkel. Gesprochen wurde auch hier nicht viel; im Gegenteil, Humperdinck stand gelegentlich auf, ging in sein Studierzimmer, um einen Einfall bei Tische zu fixieren und blieb dann gelegentlich lange fort. Dann waren wir alle nach seiner Rückkehr gar stumm, um den lieben Meister nicht bei seinen damals in der Vollendung begriffenen „Königskindern" zu stören. Nach dem Essen, bis zur Abfahrt meines Zuges, spazierten wir dann wohl mit den Kindern in dem herbstlich gefärbten Garten seiner kleinen Villa am Abhang des Berges umher, und nun taute Humperdinck allmählich auf; da fühlte ich in so manchem Wort, wieviel warmes, ja väterliches Interesse er an mir und meiner künstlerischen Entwicklung nahm, und nie vergesse ich den schmerzlich bitteren Tonfall seiner Worte: „Gehen Sie nur nach Leipzig; Riemann ist ja auch ein viel besserer Lehrer, als ich", da meine Mutter und ich ihm nach dem Tode des Vaters unsern Abschiedsbesuch vor der Uebersiedlung nach Leipzig machten. Er sah wohl die berufliche und „gesellschaftliche" Nützlichkeit eines akademischen Studiums mit abschließender philosophischer Doktorpromotion ein, hielt es aber im stillen für ein schweres Unrecht und eine Gefährdung meiner überwiegenden schöpferischen Begabung. Er hielt nichts — bei allem tiefen Respekt vor den großen Musikforschern Hugo Riemann und Hermann Kretzschmar — von der rein wissenschaftlichen Musikphilologie und -historie und sah wohl vorahnend die langen schweren Leipziger Jahre, die äußeren Hemmungen und inneren Konflikte voraus, die seinen jungen Schüler dem S c h a f f e n — was ihm immer an erster Stelle stand — durch Musikwissenschaft, Dissertation und Zeitungskritik bis zur Selbstbefreiung entfremden würden. Er hat nur zu recht gehabt! Er hielt aber als echter Wagnerianer auch nichts vom Klavier und suchte mich sofort für die Orchesterkomposition zu begeistern; da habe ich ihm wohl später durch meine innere Entwicklung zum ganz bewußten und fast ausschließlichen K l a v i e rkomponisten einen großen Schmerz bereitet. Das Klavier galt ihm lediglich als kümmerliches Surrogat, als Hilfsinstrument zum Partitur- und Klavierauszug-Spiel, das Orchester dagegen als das normale Ausdrucksmittel jedes echten Musikers. Ich fühlte und dachte schon damals, in meiner jugendlichen Grieg-, Schumann- und Chopin-„Epoche" und durch meinen Vater von Kind auf in der Welt des Klaviers heimisch, anders. Aber meine Liebe zum k l e i n e n Orchester, zum Streichorchester, zum intimen modernen „Kammerorchester" habe ich doch schon damals von Humperdinck empfangen; denn sein großes Wagnersches „Meistersinger-Orchester" ist ja von vornherein im engmaschigen Silbergewebe seines polyphonisch-imitatorischen Satzes denkbar intim behandelt. Und hier, mein' ich, eröffnen sich heute gerade der Klavierkomposition mit „Kammerorchester" abseits vom großen Klavierkonzert noch ungeahnte und schönste Möglichkeiten! — Der letzte Besuch Humperdincks und seiner liebenswürdigen, lebhaften Gattin galt meiner Mutter und mir während meiner akademischen Studienzeit in Leipzig; es spricht für die Herzensgüte des Meisters, daß er den alten Schüler auch in der Ferne nicht vergaß und sich um ihn im ersten schweren Daseinskampf mitfühlend und helfend sorgte. Für alles sei ihm so herzlich Dank gesagt, wie er ihn verdient!

Man kommt am leichtesten durch den Menschen zum Künstler, und bei Humperdinck entsprach — ach, wie selten ist das heute! — der eine dem andern vollkommen. Es war etwas Kindliches, Reines, tief Versonnenes und zugleich Still-Schalkhaftes, etwas — ich kann es nicht anders ausdrücken — unsäglich Liebes und Feines in dem Menschen mit seiner leisen, leicht niederrheinisch gefärbten Sprache — er stammte aus dem Siegländischen —; aber all' das war auch in dem Künstler. Denn nur ein Künstler mit einer kindlich reinen und tiefen Seele konnte das deutsche Märchen, den deutschen Wald, das deutsche Kinderleben in Töne bannen, wie sie so rein, so urdeutsch, so herzlich warm und kinderlieb keiner vor oder nach ihm ersonnen hat. Es führt e i n e gemeinsame Linie von Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Adalbert Stifter, Eichendorff zu Humperdinck: es ist die der romantischen deutschen Märchen-, Kinder- und Waldesseligkeit.

Wenn der Deutsche einen seiner Dichter, Denker und Künstler betrauert — er entdeckt ja in der Regel erst nach seinem Tode, was er an ihm besaß —, so wälzt er zunächst sein Lexikon und beginnt in der Regel mit trocknem biographischen Notizenkram. Das muß wohl so sein und ist eben deutsch in aller soliden und wohl auch einmal langweiligen Gründlichkeit. Da ich nun schon sehe, daß ich bei einem so deutschen Meister wie Humperdinck nicht ganz von diesem geheiligten Brauch loskomme, so sei er mit Selbstüberwindung so rasch wie möglich geübt. Also: Engelbert Humperdinck wurde geboren am 1. September 1854 zu Siegburg im Rheinland. Nach Absolvierung des Gymnasiums in Paderborn und kurzem Studium des Baufaches studierte er auf Ferdinand Hillers

Rat Musik auf dem Kölner Konservatorium und, als Stipendiat der Mozartstiftung (1876), auf der Münchener kgl. Musikschule (Franz Lachner). Die Wanderjahre führten den Stipendiaten der Mendelssohnstiftung (1879) nach Italien (bis 1881), den der Meyerbeerstiftung nochmals nach Italien, dann nach Südfrankreich, Spanien und Nordafrika. Nach kurzer Lehrtätigkeit am Konservatorium zu Barcelona (1885—87) wandte er sich in sein deutsches Vaterland zurück und nahm Lehrerstellungen an dem Konservatorium zu Köln und (1890) Frankfurt a. M. (Dr. Hochsches) an. Um die Jahrhundertwende wurde er als Vorsteher einer akademischen Meisterschule für Komposition an die Berliner Hochschule berufen, bei deren Revolutionierung durch den linksradikalen Expressionismus er sein Amt niederlegte. Seine Lehrtätigkeit war aber überall nie so ausgedehnt, daß er nicht im ganzen ungestört dem Schaffen leben konnte.

Das bissige Wort des alten Hellmesberger: „Je preiser ein Komponist gekrönt wird, desto durcher fällt er", hat sich an Humperdinck nicht erfüllt. Höchstens in dem Sinne, daß gerade die Gattung der Chorballade mit Orchester, die ihm die Preiskrönungen brachte und als Komponisten zuerst bekannt machte, von ihm nur in jungen Jahren und nur vorübergehend bebaut wurde. Es sind Uhlands „Glück von Edenhall", das ja auch Schumann vertonte, und Heines „Die Wallfahrt nach Kevelaar". Namentlich die bedeutendere „Wallfahrt", die dem Niederrheinländer schon dichterisch besonders nahe liegen mußte, stand lange Jahre hoch in der allgemeinen Wertschätzung und wurde als ein Muster „christkatholischer" moderner Musik viel aufgeführt. Im übrigen liegt die Sache bei Humperdinck ja sehr einfach: der echteste Humperdinck kommt einzig in den beiden Märchenopern „Hänsel und Gretel" (Dichtung von seiner Schwester, Frau Adelheid Wette) und „Königskinder" (Dichtung von Ernst Rosmer, Pseudonym für Frau Elsa Bernstein geb. Porges) ganz und rein zum Ausdruck; alles übrige sind nicht eben viel bedeutende Nebenwerke oder Gelegenheitsarbeiten, die zum guten Teile bereits ihrer Zeit gedient haben und mit mehr oder weniger Recht vergessen sind. Und so soll denn auch Humperdincks Art und Natur allein aus diesen beiden Hauptwerken aufgezeigt werden.

Die geschichtliche Stellung dieser beiden Humperdinckschen Hauptopern — um dies zuerst vorwegzunehmen — ist heute klar. Sein Märchenspiel „Hänsel und Gretel" (Uraufführung in Weimar am 23. Dezember 1893 unter Richard Straußens Leitung) befreite Deutschland von der drohenden Gefahr einer Alleinherrschaft des italienischen, durch Mascagni („Cavalleria rusticana") und Leoncavallo („Der Bajazzo") am erfolgreichsten vertretenen Verismo in der Opernkomposition. Er hat ihn natürlich keineswegs, wie man so oft lesen kann, vernichtet; denn noch heute lebt er, etwa in Puccinis oder d'Alberts Opern, in immer kinodramatischerer Vergröberung fröhlich fort und wird von mancher deutschen Opernbühne, wie z. B. der Leipziger, als echte „Theateroper" besonders liebevoll gepflegt. Aber wie alle guten Dinge in dieser Welt, kam das Humperdincksche Märchenspiel gerade zur rechten Zeit: es schärfte das künstlerische Gewissen, es lehrte, was deutsch sei, und es bereitete die Umkehr vor. Die „Königskinder" dagegen sicherten sich in ihrer ersten Fassung (1898) als das längste durchkomponierte Melodrama — gesprochenes Wort mit Musik — und Spätling der im 18. Jahrhundert eine gewisse Machtstellung einnehmenden Monodramen einen ganz bestimmten Platz in der Geschichte der Oper. Der geringe Erfolg dieser ersten, melodramatischen Fassung bestimmte Humperdinck zum Glück des schönen und wertvollen Werkes zur Umarbeitung (1908) als gesungene Oper. Sie erweckte bei ihrer New Yorker Uraufführung (1910) in Anwesenheit des Komponisten schuldigen Respekt und wurde bei ihrer ersten deutschen Aufführung in Berlin (1911) ziemlich lau aufgenommen, hat sich aber dann ganz langsam in der öffentlichen Wertschätzung einen hohen Rang und auf manchen großen deutschen Bühnen, z. B. der Leipziger, erfreulicherweise eine feste Stellung im Spielplan errungen.

Die musikalische Stellung dieser beiden Märchenopern ist durch Humperdincks ganze Art bedingt. Ihr nachhaltiger, heute immer mehr auch die musikalisch wie dichterisch am höchsten stehenden „Königskinder" einschließender Erfolg gründet sich auf der restlosen Einheit zwischen dem Menschen und Künstler Humperdinck. Nur eine stille, sinnige, im tiefsten Kern kindlich reine Dichternatur mit innersten Beziehungen zum Märchen konnte diese Opern schaffen. Es ist im Grunde das lautere, im tiefen Schacht verborgene Edelmetall des heute so vielverspotteten deutschen Gemütes, das der bei den „Königskindern" im nationalistisch-nüchternen Berlin anfänglich sehr schwankenden Wage schließlich den Ausschlag zum Guten gab. Humperdinck will nicht, wie so mancher eitle Künstler unserer Zeit, mehr scheinen, als er ist. Er gibt sich in seiner Musik ganz so, wie er ist: als der stille, feine, gütige, innerliche Mensch, der die Welt mit den sinnenden Märchenaugen des echten Dichters betrachtet, ihre schwere Tragik mild zu versöhnen und durch schalkhaften Humor zu mildern sucht. So ist er niemals „groß", niemals „tragisch", niemals in Ekstase und von allen Leidenschaften geschüttelt, aber immer echt, ehrlich, naturbeseelt, warm und herzlich. Humperdincks

Themen und „Leitmotive" sind gewiß nicht sehr „originell", auffallend, charakteristisch in ihrer primären Erfindung; aber es ist merkwürdig: sie haften, so unscheinbar sie auch zuweilen erscheinen, oft noch nach Jahren in unserm Gedächtnis, sie singen und spielen sich uns ganz unvermerkt tief in unser Herz hinein, sie nisten sich dort fest und werden ein liebes Besitztum fürs ganze Leben. Das ist die stille, die einzig bleibende Macht aller Musik, die aus dem Herzen, aus dem guten mitfühlenden Herzen kommt. Wir kennen sie ja alle, diese echten Humperdinckschen Themen: diese blühenden, wohlig-weichen Terzen- und Sextenmelodien, in sanften, ruhigen Linien geschwungen, in denen alle romantische Weichheit rheinischer Landschaften zu ruhen scheint, diese dunklen, satten und weichen Bratschen- und Hörnerfarben, diese sanften Hörnerfanfaren und geisterhaften Echos im deutschen Walde! Auch harmonisch ist so gar nichts „Interessantes" in Humperdincks Themen; sie sind selbst für einen Wagnerianer erstaunlich einfach und tonal, und sie erhalten ihr innerstes Leben eigentlich erst durch die wunderbar feine und durchsichtige polyphonische Kleinkunst ihrer engen imitatorischen Verschlingungen und Verwebungen. In dieser Humperdinckschen musikalischen „Goldschmiedearbeit", diesem „Meistersinger"-Miniaturstil liegt ja zweifellos eine gewisse liebenswürdige „Manier". Aber Humperdincks Kritiker, wie der von seinem einseitigen, verpfitznerten Neu-Münchner Standpunkt aburteilende Rudolf Louis (Die deutsche Musik der Neuzeit), schütten doch das Kind mit dem Bade aus, wenn sie da von „zugleich billiger und überladener Polyphonie", von „stereotyper Harmonik, die kaum einen anderen Weg harmonischer Entwicklung, als den durch Modulation nach der Obersekund-Tonart zu kennen scheint" und anderem reden. Müssen wir Deutsche uns denn immer die Freude an unseren innerlich feinsten und echtesten Meistern, unseren größten Könnern rauben, indem wir in schulmeisterlicher Strenge und Überhebung an kleinen, meinetwegen „manieristischen" Eigen- und Äußerlichkeiten hängen bleiben?

Zweierlei, und echt Humperdinccksches, liegt in diesen beiden Werken beschlossen. In „Hänsel und Gretel" der unmittelbar an Webers „Freischütz" anknüpfende und musikalisch aufgefangene Zauber des deutschen Waldes, dessen unheimliche, gespenstische Nachtseite allerdings nicht annähernd so elementar, wie bei Weber und Wagner, sondern nur in einer Art sanft mildernder, feiner Stilisierung zur Geltung kommt. In den „Königskindern" die innere Tragik nur scheinbar unwirklicher und märchenhafter, doch in der sittlichen Grundidee, daß das Edle und Reine, das „Königliche" ohne äußeren Schein, Glanz und imponierende Persönlichkeit auf dieser gemeinen und brutalen Welt unerkannt zugrunde gehen muß, durchaus wirklicher und ewig gültiger Menschenschicksale. Beide Werke halten unsrer, von allen gesunden Instinkten verlassenen Zeit in symbolischer Vertiefung ihres Stoffes mit Raabisch mildem Ernst den Spiegel vor: liebt den deutschen Wald, erhaltet euch den reinen Kinderglauben, liebt den reinen, warmen Menschen, er sei Kind, Königssohn oder Gänsemagd, überhebt euch nicht, richtet nicht vorschnell und denkt immer daran, daß auch der einfachste Junge aus eurem Volk ein „Königssohn" an innerem Wert sein kann.

Nur ein Mensch und Künstler, der den echten Kinder- und Märchenglauben sich bis in sein reifes Alter gerettet hat, konnte „Hänsel und Gretel" und die „Königskinder" schreiben. Humperdinck besaß ihn, dazu ein zartes, weiches und warmes Herz, ein tiefes Mitleid und Mitgefühl mit allen, die unverschuldet am Leben leiden, in Not, Elend und Tod kommen, wie seine armen guten Königskinder. Und darum erschließt sich das Feinste und Tiefste seiner Musik wieder nur innerlichen und guten Menschen, die von sich aus etwas dazutun können. Die aber werden seine „Helden" und „Heldinnen", seinen prachtvollen Spielmann in den „Königskindern", ja sogar seine in beiden Opern musikalisch so verschieden gezeichnete Hexe für ihr Leben herzlich lieb haben und lieber gar nicht danach fragen, was in „Hänsel und Gretel" westfälisches oder niederrheinisches Kinderlied, was Eignes ist; denn das Ganze ist nun doch eben mal echtester Humperdinck!

Mit des Meisters übrigen Nebenwerken und Gelegenheitsarbeiten werden wir um so schneller fertig sein. Um zunächst beim Märchen zu bleiben: Das Märchenspiel „Dornröschen" (Frankfurt a.M. 1902), das musikalisch auch in der teilweisen Verwendung des Melodrams dem Stil der „Königskinder" nahesteht, kam trotz feinsinnigster Einzelheiten sofort durch sein unglückliches, das sinnige deutsche Märchen zu einer Zauber- und Dekorationsoper vergröberndes Textbuch zu Fall. „Die sieben Geißlein" für Klavier und Gesang (1897) sind eine belanglose Nebenarbeit. Ernster schien trotz der gerade auch im Text (nach A. Dumas' „Femmes de St. Cyr") mißlungenen „Heirat wider Willen" (Berlin 1905) des Meisters Anwartschaft auf die moderne komische Oper, etwa im Sinn und Stil eines Cornelius oder Götz, gewertet werden zu müssen. Er hat, obwohl entschieden etwas von einem echten Komponisten der komischen Oper, der Spieloper in ihm verborgen lag, diese Erwartungen und Hoffnungen leider nicht erfüllt („Die Marketenderin", Köln 1914; „Gaudeamus", Darmstadt 1919). Seine feinen Schauspielmusiken (zu Shakespeares „Wintermärchen" „Der Sturm", „Was ihr wollt", „Der Kaufmann von Venedig", zu Maeterlincks „Der blaue Vogel",

zu Vollmöllers „Mirakel“) sind wertvolle Gelegenheitsarbeiten. Für den Konzertsaal bleibt neben den beiden obenerwähnten Chorballaden und einer ganzen Reihe sinniger und sangbarer Lieder, von denen wir wieder die im schönsten Sinne naiv und kindlich ersonnenen Kinderlieder (Sechs Kinderlieder, Deutsches Kinderliederbuch) und die Weihnachtslieder fürs deutsche Haus besonders lieb haben, einzig die für das Musikfest in Leeds (1898) geschriebene „Maurische Rhapsodie“ für Orchester. Eine späte Frucht seiner Lehr- und Wanderjahre in Spanien, umschließt sie drei Sätze: die verträumte und in der Anwendung der alten Fünftonleiter, in der rythmischen Dehnbarkeit ihrer stilisierten Tanzepisode südspanisch gefärbte Elegie „Tarifa“, das keck-realistische Scherzo aus dem marokkanischen Nordafrika, „Tanger, eine Nacht im Mohrencafé“ und den „Wüstenritt von Tetuan“. Trotz aller südspanischen, mohrenschwarzen Alhambra-Etikette bleibt diese, in ihrer reichen und delikaten musikalischen Farbengebung, in der musikalischen Goldschmiedekunst ihrer Partitur überaus reizvolle Rhapsodie echter deutscher, wenn auch ein wenig breitgesponnener und professoral gelehrter Humperdinck. Denn man spürt da überall in der Zusammenführung der Themen das Muster der Meistersinger-Polyphonie, man hört und sieht mehr als einmal in diesem liebenswürdigen und meisterlich gearbeiteten Werk den bösen Hänsel- und Gretel-Vater oder gar die alte Knusperhexe in die „Szene“ hineintreten, und immer bleibt, auch im heißen Nordafrika, ein sehr bestimmtes Etwas an innerlicher deutscher Märchen- und Traumseligkeit, an schalkhaft gedämpftem Humor, an zartesten Farbenmischungen, das eben nur Humperdinck eigen ist.

Alle diese Neben- und Gelegenheitswerke verdunkeln den echtesten Humperdinck von „Hänsel und Gretel“ und den „Königskindern“ nicht im geringsten. Ihm wollen wir in unsrem Herzen einen festen Platz einräumen als dem sinnigsten und gemütvollsten Meister der deutschen Märchenoper!

Die Pflege der Musik in den deutschen Kriegsgefangenenlagern Frankreichs während des Weltkrieges 1914–1918[1]

Von Richard Rost / Chemnitz i. Sa.

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
hast mich in eine beßre Welt entrückt.
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf entflossen,
ein süßer, heiliger Akkord von dir,
den Himmel beßrer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür.

Diese Worte Schobers, die wohl eine der herrlichsten Saiten der Schubertschen Liederharfe erzittern ließen, möchte ich an die Spitze meiner Ausführungen setzen; denn selten gab es wohl so schwere, bittere und entsagungsreiche Erlebnisse im menschlichen Leben, wie in den Tagen der Gefangenschaft, Stunden, in denen die vorstehenden Worte nicht nur dem Musiker, sondern auch dem einfachsten Laien zur Erkenntnis wurden.

Der Krieg ist längst vorüber, andere Ereignisse halten die Welt in Spannung und Aufregung und haben dadurch wenigstens äußerlich die Spuren, die das gewaltige Völkerringen hinterlassen hat, verwischt. Noch in den spätesten Zeiten werden die Kriegschroniken davon erzählen, was Menschengeist und Heldenmut in diesen blutigen Jahren vollbracht. Wird man aber auch derer gedenken, die abseits des großen Weltgeschehens saßen, zum tatenlosen Zuschauen verurteilt, von einem unerbittlichen Schicksal in Fesseln geschlagen und vom ränkesüchtigen Feinde geknechtet – der Gefangenen?

Wahrlich, von manchem Heldenstücklein und stillem, opferfreudigem Heldentume wäre auch da zu berichten. Fast scheint mir's, als ob man bereits derer vergessen hätte, die jahrelang für ihr Vaterland in Feindeshand geschmachtet haben. Aber die es durchlebt und durchlitten, die wohl gar die Spuren jener grausamen Jahre an sich tragen, sie werden es nie vergessen — nie...

So sollen denn meine folgenden Ausführungen dazu beitragen, den Leser mitten hinein zu führen in das Leben jener Gefängnisse im wahrsten Sinne des Wortes und sollen ihm zeigen, wie alle Niedertracht und Quälerei eines unbarmherzigen und dabei oft so feigen Feindes, alle Unbequemlichkeiten und Widerwärtigkeiten des Lebens nicht vermochten, Menschen zu Grunde zu richten, weil eins sie über alles hinweghob und sie schirmte und stählte, die Musik, die hohe, heilige Kunst.

Erst Anfang September 1914 begann man damit, im französischen Hinterlande feste Gefangenenlager einzurichten. Man verwendete dazu Kasernen, Festungen, alte Schlösser, Wagenschuppen, Fabriken usw. Die Gefangenen fanden hier größtenteils die kläglichsten Verhältnisse vor. Dies zu beschreiben, wäre eine Aufgabe für sich. Nur ganz langsam entwickelte sich in den einzelnen Lagern ein geregeltes Leben. Hatten wir draußen im Felde meistens ein menschenunwürdiges Dasein geführt,

[1]) Wir hoffen, daß die Leser zu diesem Artikel die richtige Stellung finden, mithin auch ohne weiteres begreifen werden, daß in dem Verfasser die Erregung über die Behandlung in dem französischen Gefangenenlager noch heute nachzittert. Nur auf Grund derartiger Erlebnis-Dokumente kann ein späterer Historiker zu einer abgeklärten und dabei frischen Darstellung gelangen. Die Schriftleitung.

so wurde es in den Gefangenenlagern Frankreichs noch viel schlimmer. So war also in den ersten Monaten des Krieges an eine geistige Betätigung der Gefangenen gar nicht zu denken. Die größte Anzahl der 1914-Gefangenen geriet verwundet in Feindeshand und schleppte sich dann teilweise unter den unglaublichsten sanitären Verhältnissen monatelang bis zur Genesung umher. Die gesunden Gefangenen wurden gleich vom ersten Tage an zu härtester Fronarbeit gezwungen. Nur derjenige, der selbst an jenen heißen Tagen des Septembers 1914 mit auf die Arbeitsstätten der französischen Gefangenenlager gezogen ist, der in den Steinbrüchen der Normandie von brutalen französischen Gendarmen zur Arbeit getrieben wurde, der von unbarmherzigen, faulen französischen Sergeanten mit der Reitpeitsche in den Bahnhöfen und Arsenalen geschlagen worden ist, weil die körperlichen Kräfte den Dienst versagten, der weiß, warum der Gefangene am Feierabend keine andre Sorge kannte, als Essen und Schlafen. Erst nach und nach gelang es, dank der Organisationsfähigkeit deutscher Lagerführer, die Gefangenenlager so in Stand zu setzen, daß sich's in den Lagern menschlich leben ließ.

Im Dezember 1914 und Anfang 1915 begann sich der Hunger nach geistiger Nahrung, der Wunsch nach Fortschritt und Fortbildung in den Lagern zu zeigen. So konnte es ja auch nicht weitergehen, denn allmählich stellte sich eine Verblödung und Vertierung der Massen ein. War es auch ein Wunder, wenn die Menschen morgens nach oft schlaflosen Nächten, in denen sie Opfer unbarmherziger Wanzen und Flöhe gewesen waren, sich von der kärglichen Streu erhoben, dann wie eine Tierherde zu harter Arbeit hinausgetrieben wurden und abends abgearbeitet wieder aufs Lager sanken!

Eine Wiederbelebung der Geister zeigte sich zunächst darin, daß bescheidene Bibliotheken in den Lagern eingerichtet wurden. Die Zeit zum Lesen war freilich knapp bemessen, und so war man gezwungen, mit dem Büchlein in der Tasche auf die Arbeitsstätten zu ziehen und in den Mittagspausen sich in den Lesestoff zu vertiefen. An irgendwelches Musizieren war noch lange nicht zu denken. Das lag zunächst daran, daß vom französischen Kriegsministerium das Singen, Musizieren und Theaterspielen in den Lagern der Mannschaften von vornherein untersagt worden war. Auf ein Übertreten dieses Befehls waren außerordentlich empfindliche Strafen gesetzt, wie strenger Arrest, wochenlange Post- oder Paketentziehung u. a. Doch derartige Verbote sind dazu da, daß sie übertreten werden. So auch hier. Die schikanösen Verbote konnten die deutsche Sangeslust nicht niederhalten. Wo sich Gelegenheit fand, rotteten sich die Gefangenen nach harter Arbeit abends auf jämmerlichen Strohlagern zusammen, träumend von der Heimat, von vergangenen, glücklichen Stunden. Und dieses unwiderstehliche Sehnen nach den heimatlichen Gefilden findet seinen Ausdruck im schlichten, deutschen Volkslied, das den rauhen Kriegerkehlen entströmt. Vom Glück besonders Begünstigte, die in den Lagern selbst tagsüber beschäftigt sind, bilden Gesangsquartette und verschaffen sich so einige frohe Minuten. Doch alles war mit unsäglichen Schwierigkeiten und Gefahren verbunden. Musikalisch Befähigtere setzen die Volkslieder aus. Der Hauptmangel, unter dem wir alle litten, war das völlige Fehlen jeglicher Noten. Stimmgabeln wurden von den Franzosen konfisziert, ebenso aus Deutschland kommende Liederbücher. Im Lager Poitiers kam es vor, daß an einem Winterabend 1914 12 Gefangene, die auf ihrem Strohlager vor dem Einschlafen noch einige Volkslieder gesungen hatten, barfuß, und nur mit Hemd und Hose bekleidet, in ein menschenunwürdiges Gefängnis geführt wurden und dort 4 Tage bei Wasser und Brot darüber nachdenken mußten, daß sie mit ihrem Singen fast die „grande nation" ins Verderben gestürzt hätten. Anfang Dezember 1914 tritt insofern eine Besserung ein, als das Singen kirchlicher Lieder, die im Gottesdienst Verwendung finden, erlaubt wird. Unter dem Deckmantel „kirchliche Gesänge" werden nun auch andere Chöre geübt. Gar bald werden aus den einzelnen Quartetten größere Männerchöre zusammengestellt, deren Aufgabe zunächst darin besteht, Motetten für den Gottesdienst einzustudieren. So stand es bis nach Mitte 1915 in den deutschen Lagern Frankreichs um die Vokalmusik.

Was wurde nun in jener Zeit auf dem Gebiete der Instrumentalmusik geleistet?

Im allgemeinen fast nichts. Wohl hätten uns Instrumente zur Verfügung stehen können, denn solche kamen in nicht geringer Zahl aus der Heimat. Sie wurden jedoch unnachsichtlich beschlagnahmt und wanderten dann ins Inventarium der französischen Sergeanten und Offiziere auf Nimmerwiedersehen. Und doch tauchten schon zu jener Zeit schüchterne Versuche an der Einführung der Instrumentalmusik auf. Im Lager Poitiers baut ein Gefangener eine Geige. Freilich wird man in die Urzeit der Menschheit versetzt, wenn man die Instrumente aus jenen Tagen sieht. Die Wilden benutzen zu ihren Tänzen sicherlich bessere und kulturell höherstehende Geräuscherzeuger, als sie die Gefangenen im Zeitalter der Technik im Lande der großen Nation zur Verfügung hatten. Dieses Untier aller Geigen bestand aus einem französischen Holzschuh, über den einige Saiten gespannt waren. Der Erfinder ahnte zweifellos nicht, daß er einen Vorgänger in Paganini gehabt hatte. Auf jeden Fall war aber

bei beiden Virtuosen die Wirkung die gleiche, denn diese süßesten aller Töne, die diesem Instrumente entlockt wurden, lösten bei dem nach Walzer- und Marschweisen hungerndem Publikum unbeschreibliche Begeisterung aus. Da diese „nervenberuhigenden" Abende sehr oft nicht ruhig abliefen, waren die französischen Gefängnisse immer reichlich mit solchen Verbrechern angefüllt, die durch das Musizieren bei den französischen Wachmannschaften öffentliches Ärgernis erregt hatten.

Aus den ursprünglich rein kirchlichen Chören waren unbemerkt und ohne Erlaubnis der Franzosen weltliche Chorvereinigungen geworden. So sind Mitte Herbst 1915 bereits in den meisten französischen Gefangenenlagern Männerchöre in der Entstehung begriffen. Die Leiter derselben sind größtenteils Lehrer oder Musiker von Fach (Militärmusiker, Studierende). Die Verhältnisse in den Lagern werden besser. Die Ausführenden setzten sich zum größten Teil aus Lagerangestellten zusammen, denen mehr Zeit zur Verfügung stand. Jetzt werden auch Noten, die aus Deutschland kommen, von den Franzosen ausgeliefert. Jedoch scheuen sie nicht die Mühe, sämtliche Lieder, die nur irgend einen vaterländischen Zug in sich trugen, einfach aus den Büchern durch Herausschneiden oder Herausreißen zu entfernen. Wie kleinlich die französische Kontrolle dabei zu Werke ging, zeigen folgende Beispiele:

Ein französischer Dolmetscher drohte mir Strafe an, weil ich das Lied „Eine feste Burg" — singen ließ, das er als patriotisches Lied bezeichnete. Das Kaiserliederbuch wurde in verschiedenen Lagern nicht ausgehändigt, weil es mit dem verhaßten Kaiser im Zusammenhange stand. Wurde etwas öffentlich gesungen, d. h. in der Kirche oder in einem Liederabend im Lager, dann mußten den Franzosen die Texte der Lieder vorgelegt werden. Dabei kam es meist mit den französischen Dolmetschern zu den ergötzlichsten Szenen, da der größte Teil der Dolmetscher mit unserer Sprache auf dem Kriegsfuße stand. Als ich in einem Konzert im Jahre 1918 das Gesellenlied Hugo Wolfs singen lassen wollte, wurde mir dies untersagt, da keiner der französischen Dolmetscher das Lied übersetzen konnte.

Meister — Geselle — Lehrling — dies Verhältnis kennt man in Frankreich nicht.

Auch den Archibald Douglas mußte ich selbst übersetzen. Die Dolmetscher vermochten es nicht, und doch klang ihnen das Waffengeklirr im Texte sehr verdächtig!! Im Lager Poitiers wurden 1915 die Feldgesangbücher konfisziert, weil der Titel lautet: Evangelisch-lutherisches Gesangbuch. Luther war vielen Franzosen ebenso verhaßt, wie Wilhelm II. Höhere französische Offiziere sagten mir einmal: „Luther ist ebenso Schuld am Kriege wie Wilhelm II."!!

Im Laufe der Jahre bildeten sich nun in fast allen Lagern solche Männerchöre, viele gingen auch wieder ein, da die Kommandanten gerade diese Vereinigungen haßten und die Mitglieder derselben in andere Lager schickten. Oft mangelte es an Zeit zum Üben. In manchen Lagern konnte sich aber ein gewisser Stamm oft lange halten, der dann durch neue Gefangene, die von 1916 ab unaufhörlich von der Front kamen, aufgefüllt wurde. Vereinzelt finden wir auch bei den Franzosen lebhaftes Interesse für den deutschen Männergesang. In manchen Lagern stellen sich französische Soldaten, ja auch Offiziere als Zuhörer bei Konzerten ein. Die Zivilbevölkerung zeigt sich in dieser Beziehung noch feindlich, besonders in den südfranzösischen Lagern. So kommt es, daß wiederholt solche Vereinigungen zu Grunde gehen, weil die „sales boches" nach Auffassung des Zivils nicht zum Musizieren, sondern nur zum Arbeiten da sind. —

Was nun in den einzelnen Lagern von den Chören geleistet wurde, bewegte sich durchschnittlich auf dem Niveau unserer kleinstädtischen Gesangvereine. Die Pflege des Volksliedes finden wir überall. Hier, wo Menschen aus den verschiedensten Ständen und Stämmen zusammengewürfelt worden waren, vermochte gerade das Volkslied jedem etwas zu geben. Auch das Kunstlied fand begeisterte Anhänger. Vielen Tausenden der breiteren Volksschichten sind drüben die unvergänglichen Lieder eines Schumann, Schubert, Wolf zugängig gemacht worden.

(Fortsetzung und Schluß, die sich mit der Instrumental-Musik beschäftigen, folgen in nächster Nummer.)

Über die im Preisausschreiben „Leichte Kompositionen" veröffentlichten Stücke

Von Dr. Alfred Heuß

Viele unserer Leser brennen derart darauf, die zum Preisausschreiben „Leichte Kompositionen" gehörigen Stücke beurteilt zu sehen, daß diesem Verlangen schneller Rechnung getragen werden soll, als es eigentlich beabsichtigt war. Obwohl ich es kommen sah, daß diese nicht sehr angenehme Arbeit an mir hängen bleiben würde, hielt gerade ich es für geboten, daß auf diese Stücke von einem Fachmann eingegangen werde, und zwar aus verschiedenen Gründen. Zunächst erschien mir ein näheres Eingehen auf die Stücke aus kunsterzieherischen Gründen sehr ersprießlich. Ferner haben sich viele Leser mit den Stücken derart stark beschäftigt, daß es als naheliegend gelten konnte, eine nähere Aussprache würde auf eine ganz besondere Teilnahme sto-

ßen, wie überhaupt der Umstand, daß der kritische Referent zu Lesern spricht, die im Besitz dessen sind, worüber gesprochen und geurteilt wird, besonders ins Gewicht fällt. Kurz, es war mir, als ich mich in letzter Zeit ebenfalls mit den Stücken beschäftigte, bald klar, daß dieses „Preisausschreiben" gerade auch im künstlerischen Sinne verwertet werden sollte. Gerne hätte ich nun die Besprechung der Stücke einem der fachmusikalischen Leser übergeben, die bei Einreichung ihres Urteils dieses etwas näher begründeten. Das ging aber aus zwei Gründen nicht: Erstens hatten sich diese Beurteiler auf eine Staffelung ihres Urteils festgelegt und hätten bei einer näheren Darlegung bei dieser bleiben müssen, zweitens aber, was wichtiger ist, standen gerade diese Beurteiler den Kompositionen derart absprechend gegenüber, daß geradezu eine lieblose Besprechung zu erwarten gewesen wäre, und damit wäre der Sache ebenfalls nicht gedient gewesen. Nun befindet sich unter den Kompositionen sicher auch nicht ein einziges „Heldenstück", das Urteil über die ganze Sammlung muß negativ lauten, aber es war dies kaum anders zu erwarten. Einiges ist aber dennoch darunter, das, nimmt man den gegebenen, also ebenfalls einen „leichteren" Standpunkt ein, sich immerhin ganz gut hören lassen kann. Zu diesem und jenem Stück gehört ferner ein gewisser Humor zur Beurteilung, den man nun bei den betreffenden Kritikern durchaus vermißte. Wenn nun die Komponisten sich hier im einzelnen beurteilt finden und manche absprechende kritische Aeußerung über sich ergehen lassen müssen, so mögen sie bedenken, daß je nach dem Standpunkt, den man zu den Stücken einnimmt, schärfer geurteilt werden könnte, wobei es allerdings für mich fraglich wäre, ob dies innerlich gerechtfertigt wäre.

Vorerst noch einige allgemeine Bemerkungen. Im allgemeinen stehen die Instrumentalstücke, die allerdings der Zahl nach weit überwiegen (16 Instrumental- und 7 Vokalstücke) entschieden höher als die Vokalstücke. Unter diesen findet sich für mich keines, das in etwas höherem Sinn wirklich ernst zu nehmen wäre, sei es aus diesem oder jenem Grunde. Es scheint wirklich, als ob die Instrumentalmusik, selbst in den einfachen Regionen, dem heutigen Geschlecht näher läge als die Vokalmusik, deren Wesen nun einmal darin liegt, sich mit etwas Gegebenen, einem Text, abzufinden, trotzdem dieser ganz frei, nach eigenem Ermessen gewählt wurde. Was würde man erst erleben, wenn für ein Preisausschreiben bestimmte Texte gewählt würden? Es ist interessant, den Gründen hierfür nachzugehen, und man fände sie schließlich darin, daß unser Zeitalter — mit ihm das ganze 19. Jahrhundert — vor allem sentimentalisch veranlagt ist.

Es liegt nun nicht in meiner Absicht, die Stücke in der Reihenfolge durchzugehen, wie sie das Preisurteil bewertet hat. Vielmehr emanzipiere ich mich von diesem durchaus, aus einer ganzen Menge von Gründen, von denen der eine in den Zuschriften öfters geäußert wurde, daß nämlich ein „Volksurteil" in derartigen Fragen seine starken Bedenken habe. Sondern ich gehe die Stücke so durch, wie sie sich in dem Hefte finden, was schon deshalb ohne weiteres getan werden kann, weil jeder die Resultate der Abstimmung in Händen hat. In Klammern sei aber immerhin die Bewertungszahl angegeben. Soweit die Namen der Komponisten nicht bereits angegeben sind, seien sie verschwiegen. Und nun lassen Sie uns die Reise durch das Gebiet der 23 Kompositionen antreten. Sie führt uns nirgends durch irgendwie großartige Gegenden, wohl aber öfters durch recht übel bebaute, dann gibt's aber doch auch manches ganz Hübsche und zum mindesten Unterhaltende zu sehen. Und schließlich kommt's bei allen Reisen auch darauf an, mit welchen Augen man selbst um sich schaut.

Gleich am Anfang steht ein recht böses Stücklein, das „Wiegenlied" (17), das fast so anmutet, als wäre der Betreffende allzu schnell seinem Harmonielehrer entlaufen. Wenn gleich im ersten Volltakt eine ganz verbotene Quinte hingesetzt wird, so läßt dies recht Schlimmes erwarten, und irgendwie ernst darf man, lediglich vom harmonischen Standpunkt aus sowie dem der Stimmführung, das Stücklein unmöglich nehmen. Daß man kleine Kinder derartig mit Choralzitaten in den Schlaf singt — zum Schluß pflanzt sich sogar „Ein' feste Burg" auf —, ist ja ganz lieb und fromm gedacht. Es ist aber zu vermuten, daß die Zitate gar nicht beabsichtigt sind, sondern einem als solchen ganz sinnigen, aber ganz unbewachten weiblichen Gemüte entsprungen sind, obwohl ein Exeget sagen könnte, das Zitieren der Melodie „Nun ruhen alle Wälder", mit der das Wiegenlied einsetzt, sei eigentlich bei diesem frommen Liedertext recht tiefsinnig. Aber darauf wird sich nicht jeder einlassen wollen, indem er sagt, daß ihm Tiefsinnigkeiten von satztechnischen Dilettanten nicht einleuchten. Wir dürfen auch immerhin soviel verraten, daß das Lied weiblichen Ursprungs ist, und zwar soll es von einem ganz reizenden Mädchen herrühren. Wer ist nun der Flegel, der jetzt noch einen Stein auf das Liedlein wirft? Aber mit warmem Kissen wollen wir es zudecken, damit es niemand mehr sieht, so daß uns denn auch die „eigenartigen" Betonungen und manches andere mehr nichts anhaben können. „Schlaf wohl, mein Kind, schlaf ruhig ein."

Gleich daneben steht nun eins der besten Stücke der ganzen Sammlung, die „Consolation" (8). Mit Recht haben, um dies vorwegzunehmen, eine Menge Einsender die häufigen französischen Bezeichnungen bemängelt. Die Sache erklärt sich hauptsächlich daraus, daß, wie angegeben werden kann, diese sämtlichen „fremd"sprachigen Stücke von ein und demselben Autor, und zwar dem in Griechenland lebenden Deutschen G. Klammer herrühren. Stammten die Stücke von verschiedenen und in Deutschland lebenden Autoren, so hätte man allen Grund, gegen die Unsitte, selbst dort fremdsprachige Überschriften zu wählen, wo sich gute und sogar schon lange gebräuchliche deutsche Bezeichnungen finden, aufzutreten. Gegen die „Tröstung" läßt sich, so man davon absieht, daß sie einen originalen Ton nicht aufweist, auch weiter gar nichts einwenden. Das ansprechende Stück ist innerlich und äußerlich trefflich geformt, wobei man zur Erzielung eines inhaltlichen Verständnisses wohl daran tut, die Überschrift ernst zu nehmen. Die Baßmelodie ist's, die da „tröstet"; wie hübsch und sinnig nimmt nun aber im Mittelteile die Sopranmelodie das Hauptmotiv auf, bringt aber zudem ein neues Motiv, und es sollte für einen einigermaßen begabten Spieler oder Hörer nicht zu schwer sein, sich darauf sein „Sprüchlein" zu machen. Wer da aber sagt — und deren sind heute Legionen —, man dürfe sich Musik nicht auch in dieser Art anhören, den verweisen wir lachend an keinen anderen als Beethoven, der sich darüber beklagte, daß die Zu-

hörer in seiner früheren Zeit derartige „Duettanlagen" ohne weiteres verstanden, später hätten sie nicht mehr die nötige Phantasie aufgebracht. Und vollends heute! Mit der heutigen, rein musikalischen Auffassung haben wir es aber so weit gebracht, daß die ohnedies spärliche heutige allgemeine Phantasiekraft noch mehr verkümmerte, und da reicht's dann nicht einmal mehr so weit, um ein einfaches, nettes Stücklein, das mit einer ausgesprochenen Phantasie arbeitet, auch in diesem Sinn aufzufassen.

Das „Rondoletto" (4) hat sogar begeisterte Verehrer gefunden, was soweit ganz gut zu begreifen ist. Denn es ist ein blitzsauberes, Mozart und Haydn nachempfundenes Stücklein, das, wie überhaupt dies und jenes Stück der Sammlung, in jeder Klavierschule seinen Platz ausfüllen würde, gerade auch im Hinblick auf die linke Hand. Nur müßte es dann mit genaueren Bezeichnungen versehen werden. Der Teil „Ruhiger" in F-Dur fällt ein klein wenig aus der Rolle; er hat nicht mehr die scharfen Linien des Hauptteils, sorgt allerdings für einen starken Kontrast.

Nun die „Fughette" (1). Daß dieses reichlich mäßige Fugenstücklein, dessen Stimmen schon beim dritten Themeneinsatz die kontrapunktische Selbständigkeit verlieren und fast lediglich vom harmonischen Standpunkt aus zu bewerten sind, den ersten Preis erhielt, dürfte tatsächlich verwundern, und es ist darüber auch einiges zu sagen. Die Preisverteilung wurde nämlich, wie die Leser wissen, nach Punktzahl vorgenommen, so daß also diejenige Komposition den ersten Preis erhalten mußte, die am häufigsten an vorderer Stelle stand, während dasjenige Stück, das als solches die meisten Stimmen für die allererste Stelle erhielt, von andern Beurteilern aber viel weiter nach hinten gesetzt wurde, seines Erstrechtes verlustig ging. Es mag nun den Beurteilern so gegangen sein, daß sie vor dem Geschütz der Kontrapunktik ihren Respekt bekunden wollten und die Fughette immerhin an einer der vorderen Stellen unterzubringen für nötig fanden, so daß auf diese Weise der deutsche Schulmeister schließlich doch siegte.

An weitaus erster Stelle im absoluten Sinne stand, was die Beurteiler denn doch sehr interessieren wird, die Aria für Violine und Klavier mit 22 Stimmen, während die Fughette deren nur 15 hatte. Sie ist wirklich eine sehr mäßige Leistung und im strengeren Sinn kontrapunktisch nicht ernst zu nehmen; zu vielen Tausenden wird von Kontrapunktschülern in Konservatorien jahraus, jahrein Besseres auch im schultechnischen Sinn „angefertigt", denn von einer Kunstleistung, d. h. also von einer solchen Leistung, die in den Bereich der Kunst gehört, wie es bei einer ganzen Anzahl anderer Stücke dieser Sammlung denn doch der Fall ist, darf man bei dieser „Fughette" nicht reden. Es ist völlig verkehrt, vor einem bißchen kontrapunktischen Können irgendwelchen Respekt zu haben, wie es immer wieder besonders bei Dilettanten zu finden ist. Die Erlernung einer gewissen kontrapunktischen Technik ist, nachdem einige Vorbedingungen erfüllt sind, mit keinen wirklich inneren Schwierigkeiten verbunden. Die fangen erst an, wenn es sich erstens einmal um eine echt polyphone Thematik, zweitens darum handelt, mit einer souveränen seelischen, dem Wesen der Polyphonie entspringenden Beherrschung vorzugehen. Solange jegliche „Fugierungen" nicht einigermaßen in diesen Kreis zu treten vermögen, haben sie mit Kunst nicht mehr zu tun als Harmonielehraufgaben höherer Art und es entspringt einem groben Irrtum, sich schlechthin durch „Kontrapunkte" irgendwie imponieren zu lassen. Diese Lehre möge man denn immerhin aus dieser „Fughette" ziehen. Näher auf sie einzugehen, lohnt nicht.

Ein sehr übles, durchaus dilettantisches Stück ist das folgende: „Dulde, gedulde dich fein" (9). Von einem nur halbwegs richtigen Chorsatz hat der Autor kaum eine Vorstellung, handelt es sich doch um nichts anderes als um eine Art Klaviersatz. Und dann so etwas wie die Oktaven im vierten Takt! Ferner aber der Ausdruck! Was soll für „Über ein Stündelein" die unmittelbare — natürlich unbewußte — Hinübernahme Gluckscher Sprache? Kurz, es handelt sich hier um starken Dilettantismus.

Allzu leicht hat es sich der Komponist des „Tiroler Reigens" (19) gemacht, indem es sich um einen Autor handelt, der in der Sammlung mit einigen der besten Stücke vertreten ist. Freilich, der „Tiroler Reigen" gibt gerade das, was sein Name ausdrückt, es ist dies aber etwas, was sozusagen jeder musikalische Mensch, der die Tiroler Schnadahüpfeln kennt, ohne weiteres improvisieren kann.

Weit höher steht das Albumblatt (12), ein hübsch abgerundetes, in der Liedform stehendes Stück ziemlich weichen Charakters mit Wagnerschen Vorhalten, wie denn überhaupt im allgemeinen gesagt werden kann, daß wirkliche Kraft in keinem einzigen Stück zu finden ist. Eine solche weist auch die offizielle heutige Musik nicht auf, nur versteht sie den Mangel an gesunder Kraft durch allerlei Mittel und Mittelchen ein wenig zu „umschreiben", ferner arbeitet sie aber von allem Anfang mit einem nahezu völlig zersetzten Material. Hier in diesen Stücken tritt uns nun aber nicht ein einziger Autor mit modernen Ausdrucksmitteln entgegen, jeder arbeitet mit früherem, als solchem kräftigem Ausdrucksgut und doch, wirkliche, innere Kraft ist trotzdem in den Stücken kaum zu treffen. Das weist nun eben alles darauf hin, daß sich solche in unsrer Zeit überhaupt wenig findet, und schließlich kann man derartiges in keiner Kunst klarer nachweisen wie in der Tonkunst. Denn gerade bei ihr, der in ihren spontanen Äußerungen unbewußtesten Kunst, müssen die Kräfte zum voraus innerlichst aufgespeichert daliegen. Was nun innere Kraft anbelangt, so erkennt man diese an unmittelbar ans Gefühl sich wendenden Stücken am feinsten, weil bei Gefühlssätzen kein Komponist daran denkt noch daran denken kann, sich kräftiger zu geben, als er wirklich ist.

Das Lied ohne Worte „Kindes Gebet" (2) berührt geradezu wohltätig durch die schön geführten Baß- und Mittelstimmen, wie man es überhaupt mit einem Stück zu tun hat, das mit Recht an eine vordere Stelle gerückt ist. So eigentlich kindlich ist nun allerdings der Ausdruck nicht, es scheint, als wäre die Überschrift „Kindes Gebet" nicht nur nachträglich entstanden — was ja meistens bei derartigen Stücken der Fall ist —, sondern eben auch nicht gerade glücklich erfunden. Vor allem trifft dies für den zweiten, in Fis-Moll stehenden Teil zu, der völlig unkindlich ist und überhaupt aus dem Rahmen des Ganzen fällt. Im fünften Takt wird der Klaviersatz sogar fast klobig und tritt dadurch in starken Gegensatz zu den so individuell gehaltenen Stimmen des Hauptteils. Dieser aber kann

als das Allerbeste der ganzen Sammlung bezeichnet werden.

Ein fröhliches Lachen hat mir „In der Arena" (21) entlockt. Das freche Stücklein ist mit einer Unbefangenheit hingesetzt, daß man wirklich nicht böse werden sollte. Es gibt in seinem ersten Teil nicht mehr, als was gewissermaßen jeder lebhaft empfindende Musiker ohne weiteres auf ein gegebenes Programmstichwort improvisieren könnte, indem es ihm dabei nicht im geringsten darauf ankäme, gebräuchlichste Musikformeln anzuwenden, ferner aber auch Melodien anzuwenden, die wirklich „gemaust" sind. Ich mußte mich allerdings darüber verwundern, daß nicht ein einziger der Beurteiler, die sich auch über einzelne Stücke aussprachen, darauf aufmerksam machte, daß vor allem die wunderschöne Es-Dur-Melodie auf S. 13 von niemand anders stammt als von Mozart und sich „wörtlich" im Schlußsatz der Pariser Klaviersonate in A-Moll (K. V. 310) findet, und zwar als eine der herrlichsten Eingebungen in diesem hochbedeutenden Werk. So etwas gibt mir immer ein wenig zu denken, weniger deshalb, weil es zeigt, daß man so ausgeprägte klassische Werke doch nicht eigentlich in sich aufgenommen hat — die Aufsätze von H. Schwartz über Mozarts Klaviersonaten gaben ja zudem Anlaß, sich mit ihnen im besonderen zu beschäftigen —, als deshalb, weil man daraus sieht, daß eine außerordentlich schöne und adlige Melodie in einer derartigen Umgebung nicht ohne weiteres als solche erkannt wird. Kurz, in dem Stücklein gibt's nicht eine einzige irgendwie eigene Note, aber frisch und frech, wie es nun einmal „In der Arena" zugeht, beleidigt es trotz allem keineswegs. An seiner Phantasie kann man sogar seine Freude oder doch Spaß haben.

In dem Lied „Die versunkene Krone" (6) wird jener volkstümliche Ton angeschlagen, der keine rechte Kraft und wirklichen Saft aufweist, dies vor allem deshalb, weil der Melodie wirklicher Geist abgeht. Man beachte z. B. die Stelle „ins schöne Land hinaus", in der zweiten Strophe die Worte: „eine Krone stolz und reich", wie sich hier die Melodie melodisch senkt, harmonisch aber erhebt. Ein Komponist, der wirklich von innen heraus vorgeht, wird diese Worte, ob er nun die der ersten oder zweiten Strophe komponiert, mit besonderem Nachdruck geben, und zwar, ohne daß er irgendwie über die Stelle reflektiert, lediglich geführt von „Natur und Instinkt". Indessen, derartige Bemerkungen wird man als subjektiv bewerten, und das Objekt ist zu geringfügig, als daß man sich ausführlich darüber verbreiten möchte. Deshalb nur einige, rein musikalische Bemerkungen. Die Modulationen im zweiten Takt wird ein schärferes Ohr als unmotiviert empfinden, mir speziell tut der helle H-Dur-Akkord geradezu weh. Freilich, der Komponist könnte sich bei derartigem auf Reger berufen, der diese übertriebene Harmonieanwendung gewissermaßen zum Prinzip gemacht hat und sie auch ganz einfachen Melodien angedeihen läßt. Nach dieser Einleitung empfindet man dann die simple Begleitung noch als besonders primitiv. Im einzelnen ist verschiedenes in harmonischer Beziehung nicht ganz in Ordnung, zum mindesten unschön, wie die Septime sowohl in Vokal- und Klavierstimme auf S. 15 (auf das Wort: „Himmel").

Ein kläglich-dilettantisches Stück hüpft einem mit dem Rosabellenwalzer (23) entgegen. Das ist fast so, wie wenn sich ein Kind als Walzerimprovisator auf dem Klavier versucht. Man hat diesen „Gehversuch" auch ganz richtig eingeschätzt, ihn nämlich auf den allerletzten Platz gewiesen. Es gehört aber wirklich Courage dazu, derartiges an eine Preisbewerbung zu senden.

Weit besser ist es um die „Andacht" (15) bestellt, der man aber besonders ihrer Sentimentalität wegen nicht gern länger in die Augen schaut. Obgleich das Stücklein ganz hübsch aufgebaut ist — das Erscheinen der Melodie am Schluß in der Terz ist innerlich gut vorbereitet —, stößt man sich an der Überfülle der Harmonie in der Mitte gegenüber dem harmonisch simpeln Anfang, der im 4. Takt sogar eine harmonische Stockung bringt, die ohne weiteres durch einen Fis-Moll-Akkord behoben worden wäre. Auf ein paar grobe orthographische Fehler hat einer der Beurteiler mit Recht aufmerksam gemacht. Im elftletzten Takt müßte statt des letzten c ein his, im viertletzten Takt statt f ein eis stehen.

Das „Albumblatt" (7) für Violine und Klavier ist sehr hübsch altitalienischer Violinmusik nachempfunden, verleugnet aber seinen heutigen Ursprung, indem es schließlich doch weit weniger Adel aufweist, keineswegs. Nicht recht von innen glaubhaft ist das Hinübertragen der Melodie nach Dur, wie es überhaupt eines sehr feinen Gefühls bedarf, ob erstens eine ausgeprägte Mollmelodie in Dur verwendet werden darf, und zweitens, auf welche Weise, d. h. in welchem Zusammenhang dies geschehen kann. Leicht wirken Mollmelodien in Dur etwas trivial, hier wird die Durfassung zudem ohne innere Notwendigkeit förmlich neben Moll gestellt. Glaubhaft wirkt aber das Zurückkehren nach Moll. Alles in allem aber, ein ganz gutes, ohne weiteres brauchbares Violinstück.

Für Sentimentalitäten, wie sie die Rêverie (10) bietet, habe ich fast gar nichts übrig. Die Melodie ist so etwas brünstig cellomäßig erfunden, vor allem muß man aber der Überschrift, daß es sich um eine Träumerei handelt, entgegentreten. Hat schon die Hauptmelodie mit ihren regelmäßigen Achtelnoten nichts Träumerisches, so ist vollends der lebhaftere Mittelteil die Aktivität selbst, er weckt aus allem Träumen. Das mag allerdings beabsichtigt sein, um so weniger kann man sich, nimmt man es mit dem Vorwurf „Träumerei" ernst, mit der Überschrift befreunden.

Dem „Deutschen Reigen" (11) hat Burmester mit seinen kleinen Stücken Pate gestanden. Das Stücklein wäre auch so weit ganz nett, wenn es nicht so verflixt unbedeutend wäre und u. a. sein Genüge fände, sich fast fortwährend in den drei Hauptakkorden von Es-Dur herumzutummeln, wobei es trotzdem zu faustdicken Quintenparallelen kommt (Schluß des zweiten Teils, 6. und 5. Takt von hinten). Und was soll plötzlich das As im achtletzten Takt? Also, noch tüchtig elementare Harmonielehre studieren.

Recht gering, mit abgebrauchtesten Formeln arbeitend, ist das „Zigeunerlied" (20). Derartige Melodien samt der Begleitung extemporiert ein einigermaßen fähiges Liedtalent ohne weiteres, und denkt es im entferntesten daran, den Erguß aufzuschreiben, so ist es keines. Harmonisch ist das Stück ganz roh, mit zahlreichen Schnitzern ausgestattet, kurz, dilettantisch.

Das weiche, nur zu weiche, in wohliges Ges-Dur gebettete Liedlein „Kindes Traum" (5) weist in Ausdruck und der regelmäßigen Struktur echt Kindliches auf und ist weitaus das beste Vokalstück der Sammlung.

An Einzelheiten ließe sich freilich manches aussetzen. Was soll die Modulation nach B-Moll auf „schlief in weichem Flaum“? Das widerspricht den Worten ganz und gar, und zudem kann sie um so mehr auffallen, als fast im ganzen Stück immer und immer Ges-Dur-Schlüsse zu finden sind, die einen stereotypen Eindruck machen. Ganz reizend ist die Stelle: „Etwas lebhafter“ mit dem zunächst fehlenden Baß, der Melodie auf einem Ton, während das Klavier die Melodie von „einem schönen Traum“ spielt. Obwohl der Komponist an der als solcher sinnlosen starken Hervorhebung von „ein“ insofern schuldlos ist, als der Versakzent wirklich auf dieses Wort fällt — damit ist freilich nicht gesagt, daß ein derart hoher Ton gewählt werden dürfe —, stört dieser hohe Ton auf dieses Nebenwort denn doch empfindlich. Selbst gute Liedkomponisten wissen sich oft in solchen Fällen nicht zu helfen, und doch ist guter Rat hier nicht teuer. Man korrigiere insofern den Dichter, als man das versrhythmisch betonte „ein“ als Auftakt behandelt und die beiden folgenden Noten (ges, f) auf die Silbe „Schnee“ b i n d e t. Dann ist alles behoben, zudem erhält die schematisch auf gutem Taktteil beginnende Melodie eine Abwechslung, was ihr ganz gut bekommt.

Das leichte, überaus flüssige Klavierstück „A m o u r e t t e“ (13) möge man doch nicht eigentlich unterschätzen. Man darf derartige Musik nicht mit schweren Augen betrachten, sondern muß etwas von Überbrettlgeist mitbringen. Gewöhnlich sind derartige, von deutschen Komponisten herrührende Stücke zu schwerflüssig, es fehlt ihnen die Grazie, die man hier — einen übermütig-leichten Vortrag vorausgesetzt — wirklich findet. Gelegentlich einmal ein derart leicht dahinfliegendes Stück im Klavierunterricht — man wird sehen, das tut ausgezeichnete Dienste, und zwar deshalb, weil der ganze Vortrag, nicht nur die Finger — wie in so vielen leicht sein sollenden Stücken — leicht beschwingt sein muß.

Die „A r i a“ (3) rührt sicher von einem Geiger her, der gern in „unendlichen“ Melodien sich auf der Violine ergeht und auch zu einer Melodik gelangt, die von den hier zu findenden „klassisch“ abgerundeten Melodien ziemlich stark sich abhebt. Leider sind bei dem Stück, dem einzigen, das sich in etwas unbekanntere Gegenden begibt und mit stärkeren Gefühlswerten arbeitet, etliche Abzüge zu machen. Der Komponist fühlt harmonisch nicht sicher genug, um sich durch seine etwas überladene Harmonik immer mit Glück durchzuwinden, auch passieren ihm unschöne Quintenparallelen — z. B. 6. zum 7. Takt zwischen Violine und Klavier —, dann sind aber, so ernstlich sie gearbeitet sein mögen, die Bässe überhaupt nicht gut. Man spiele — überhaupt ein gutes Kontrollmittel für eine Musik, die noch mit Bässen arbeitet — lediglich Melodie und Baß, und man wird ohne weiteres merken, daß der Baß öfters nicht sehr gut ist. Übrigens finden sich in dem Stück verschiedene Fehler; im 5. Takt müßte das Des im Baß ein D sein, worauf auch einer der Beurteiler aufmerksam machte. Reichlich korrumpiert ist der 1. Takt auf S. 29; satt f im Baß müßte es fis heißen, was aber die Stelle noch immer nicht harmonisch in Ordnung bringt. Im übrigen aber und von der meist viel zu dicken Begleitung abgesehen, steht man einem der ernsthaftesten Stücke gegenüber.

Reichlich schlecht ist es in der Beurteilung dem folgenden Stück, R e p r o c h e (16), gegangen, das öfters sogar an letzter Stelle paradierte, worüber sich die paar Beurteiler wundern werden, die es an allererste Stelle gestellt haben. Programmatisch ist es weitaus das beste Stück, indem die nicht leicht zutreffende Gemütsstimmung eines „Vorwurfs“ mit einer Schärfe gegeben ist, die weit über das Gewöhnliche hinausreicht. Ich kenne tatsächlich nur einen Komponisten, der Ähnliches bei fast gleicher Klaviertechnik in dieser einfach-schlagenden Weise auszudrücken vermochte, nämlich G. Rossini in seinen teilweise direkt genialen Klavierstücken, die er zu seiner Unterhaltung schrieb. Es ist ganz ausgezeichnet, wie in unserm Stück das gleiche, fein vorwurfsvolle Motiv immer wiederkehrt, wie eine leidende Chromatik herangezogen wird, unten auf der Seite eine starke Gefühlsexplosion erfolgt, worauf wieder die still-vorwurfsvolle Klage einsetzt. Daß dieses Stück, das einzige, das sogar etwas Geniales aufweist — sofern man eben weiß, was es wirklich will —, derart verkannt werden konnte und kaum beachtet wurde, hat mich tatsächlich geärgert. Den paar Beurteilern aber, die es ohne weiteres an die erste Stelle gerückt haben, drücke ich in Gedanken die Hand. Ist denn wirklich alle musikalische Phantasie sozusagen in die Binsen gegangen?

Der Komponist des Liedes „D a s S t ä n d c h e n“ (14) hat sich an eine Aufgabe gewagt, der er nicht im entferntesten gewachsen ist. Ein fieberkrankes, bald sterbendes Kind hört die Engel singen, in höchster Angst beobachtet es die Mutter, das Ganze eine erschütternde Szene. Derartiges mit ein bißchen Sentimentalität „volkstümlich“, dann auch mit ein bißchen verfehlter „Kunst“ geben zu wollen, geht unmöglich an. Da heißt es, Hand weg vom Spiel.

Mit dem „D a n s e o r i e n t a l e“ (18) verhält es sich einigermaßen ähnlich wie mit dem Stück „In der Arena“, doch steht es ganz bedeutend höher. Mit einfachsten, ungeniertesten Mitteln wird auf treffende Weise eine orientalische Tanzerei Ohr und Auge vorgezaubert, wobei die beiden verschiedenen Tempi wohl zu beachten sind. Das Più vivo gebe man einigermaßen als Raserei, und einer flüchtigen Augenblickswirkung ist dann das Stücklein sicher.

Ganz wenig bietet das Lied „D a s t r e u e R o ß“ (19) mit seinem stark das Sentimentale streifenden Bänkelsängerton. Es sind abgelebte Melodiereihen, mit denen sich näher zu beschäftigen keinen Sinn hätte. Von echten, krafterfüllten Strophenmelodien sind wir heute weit entfernt, es muß da schon ein ganz anderes Geschlecht heranwachsen, ein solches mit starkem und konzentriertem Gefühl und einer Geistigkeit, die ein Gedicht wie in einem Brennpunkt zu durchleuchten vermag.

* * *

So hätten wir denn die ganze Sammlung an uns vorbeispazieren lassen, was immerhin länger gedauert hat, als eigentlich beabsichtigt war, so daß auch für dieses Mal der innerer Betrachtung gewidmete Teil der Zeitschrift wegbleiben muß. Der Fragen, die eine derartig bunte Sammlung erheben lassen kann, sind es ja mancherlei, und dies und jenes ist nun ja auch zur Sprache gekommen. Dient es dazu, daß man sich über die Sammlung als solche sowie über die eine oder andere allgemeine Frage klarer geworden ist, so hätte jene, abgesehen von den paar künstlerisch zu bewertenden Stücken, einen künstlerischen Zweck gehabt.

Allerlei von der Entwicklung und der Entstehung der Schwedler-Flöte bis zur Reform-Flöte mit F-Mechanik

Maximilian Schwedler anläßlich seiner 40 jährigen Tätigkeit in Leipzig

Gewidmet von Dr. med. Erich Maske / Leipzig

Im Oktober 1881 kam Maximilian Schwedler, erster Flötist am städtischen Orchester in Düsseldorf, in gleicher Eigenschaft an das Gewandhausorchester zu Leipzig. Die Annonce in der „Deutsch. Musik.-Zeitung", welche zur Bewerbung um diese Stelle aufforderte, gab zugleich bekannt, daß nur Flötisten, die nicht Böhmflöte spielen, Bewerbungsgesuche einreichen möchten. — Es ist hier nicht am Platze, zu untersuchen, welche Umstände zu dieser seltsamen Bedingung Anlaß gegeben hatten, sie beweist aber, daß damals die Böhmflöte in hervorragenden Orchestern schwer Boden fassen konnte.



Phot. R. Wiinuscn Leipzig-Pl.

Zu dem im September 1881 im „Alten Gewandhause" stattfindenden Probespiel hatten sich 8 Bewerber eingefunden, darunter auch ein Böhmflötist. Über sein Spiel findet sich im Protokoll über das Probespiel der Vermerk: „unrein" und „ungenügend". Protokollant war der damalige Thomaskantor, Professor Dr. Wilhelm Rust.

Die bereits im Gewandhaus vorhandenen drei Flötisten spielten auf Flöten aus der Fabrik von Meyer in Hannover. Schwedler, der bereits 1873 die Böhmflöte in Amsterdam kennengelernt hatte, sich in Düsseldorf viel mit ihr beschäftigte und in Erkenntnis der Vorteile dieses Systems stark nach diesem neigte, spielte auf einem der Meyerflöte ähnlichen Instrument aus der Fabrik von C. Kruspe in Erfurt. Jedoch, vorläufig war mit einem Wechsel des Instruments nicht zu rechnen, schon deshalb nicht, weil auch in Leipzig, wie in Düsseldorf, die Tonqualität seiner konisch gebohrten Flöte allseitig gelobt wurde. Er fand täglich Ursache genug, diese doch über den Klang der zylindrisch gebohrten Flöte zu stellen, deren anderweitige Vorzüge er in vollständig vorurteilsfreier Weise anerkannte. Um möglichst geigenmäßig rein zu spielen, verstand er es, die Mängel seiner Flöte zu bemeistern. Es hätte dies auch auf dem Böhmsystem geschehen müssen — damals schon —, heute, wo unsere Gehörnerven noch viel empfindlicher geworden sind, noch mehr als vor vierzig Jahren. Indessen, die Anforderungen an die Technik des Flötenspielers steigerten sich von Jahr zu Jahr. Es mußte die Zeit kommen, in der das Hantieren mit all den Hilfsklappen und vielen Hilfsgriffen selbst bei aller Geschicklichkeit nicht mehr zureichte, allen Anforderungen zu genügen. Dies führte Schwedler zu der Überzeugung, daß entweder der völlige Übergang zum Böhmsystem (Zylinderflöte) unvermeidlich sei oder eine Verbesserung (Umgestaltung des Griffsystems) der konischen Flöte erreicht werden müsse. Vor allem war zunächst anzustreben, die beiden Fis der unteren Oktaven auf bessere Tonhöhe zu bringen und zugleich verschiedene Triller der hohen Oktave leichter und reiner spielbar zu machen.

Mit diesen Wünschen wandte sich Schwedler im Jahre 1885 an den Instrumentenfabrikanten Wilhelm Kruspe in Erfurt. Es entstand darauf in gemeinsamer Arbeit die „Schwedler-Kruspe-Flöte", Modell 1885. — Das Wesentlichste an dieser Flöte war, daß zunächst zur Erzielung einer einheitlichen Bohrung, besseren Lage der Klappen und zweckentsprechenden Stellung der sechs Grifflöcher, das Mittelstück der Flöte das längere wurde. Das Fußstück bekam die Anordnung nebeneinanderliegender Tonlöcher. Der Neuerung kam zu Hilfe, daß Schwedler für diese Flöte eine Griffordnung (Tabellen) schuf, auf Grund deren die Abstimmung der Flöte erfolgte. Dem Bläser wurde damit die Möglichkeit geboten, die Vorteile des Instrumentes voll auszunützen. Hierzu kam weiter eine Umgestaltung des bisher üblichen Mundlochs. Nach mehrfacher Prüfung wurde die Mundlochgröße auf 10 mm Breite und 11 mm Länge festgesetzt, sowie die Seiten mit Erhöhung versehen. Die Idee zu diesem sogenannten „erhöhten Mundloch" hatte Kruspe von einem russischen Flötenliebhaber übernommen, die nun bei diesem neuen Flötenmodell zur ersten Ausführung kam. Wer wirkliches Verständnis für dieses Mundloch besitzt, oder sagen wir, wirklich gelernt hat, mit ihm umzugehen, wird es nie wieder entbehren mögen. Näheres darüber findet sich in Schwedlers „Flöte und Flötenspiel" (J. J. Weber, Leipzig).

Über die Vorzüge der ersten Schwedlerflöte ist damals in Fachzeitungen viel geschrieben worden. In Musiker- und Liebhaberkreisen fand sie rege Aufnahme.

Als im Februar 1886 Johannes Brahms seine E-Moll-Sinfonie erstmalig im Gewandhaus zur Aufführung brachte, war er über Schwedlers Vortrag der Variation im letzten Satz der Sinfonie derartig erfreut, daß er während der Probe an seinen Platz kam und ihn mit freundlichen Dankesworten beglückte. Schwedler bat den Meister um schriftliche Wiederholung seiner anerkennenden Worte. Dies geschah unmittelbar darauf durch folgenden Brief:

Geehrter Herr!

Gern wiederhole ich hier schriftlich, daß ich mich gestern nicht allein über Ihren ausgezeichneten Vortrag freute, sondern außerdem über den besonders volltönenden, schönen und kräftigen Ton ihrer Flöte! Hat hierzu eine Erfindung von Ihnen mitgeholfen, so ist dies auf das wärmste zu loben und auf das angelegentlichste zu empfehlen.

Ihr ergebener

Leipzig, Februar 1886. J. Brahms.

Kurze Zeit darauf, als Brahms ein Konzert mit der Königl. Kapelle in Dresden gab, erzählte er dem einstigen Lehrer Schwedlers, dem Kammermusikus Meinel, von der Aufführung seiner Sinfonie in Leipzig. Er lobte dabei wieder Schwedlers Spiel und seine Flöte.

Ein ähnliches Schreiben wie von L. Brahms empfing Schwedler von Arthur Nikisch, als derselbe 1889 Leipzig verließ, um nach Amerika zu gehen. Es lautet:

Die von Herrn M. Schwedler verbesserte Flöte habe ich während meiner Leipziger Tätigkeit kennenzulernen viel Gelegenheit gehabt. Die Vorzüge der Flöte sind mir stets in angenehmster Weise aufgefallen, und ich glaube sicher, daß die Schwedler-Flöte bald allgemeine Verbreitung finden wird. Arthur Nikisch.

Leipzig, im August 1889.

Als 1893 die Erfurter Firma C. Kruspe ein Zweiggeschäft in Leipzig gründete, öffnete sich Schwedler das Arbeitsfeld für den Flötenbau an Ort und Stelle.

Im Jahre 1898 brachte die Firma ein neues Flötenmodell unter dem Namen: „Deutsche Reformflöte“ an die Öffentlichkeit. Inzwischen erfuhr auch durch Schwedler das Kopfstück eine bedeutende Umwandlung. Bisher aus Holz, Hartgummi oder Elfenbein mit einer Metallrohreinlage hergestellt, wurden die dickwandigen Umhüllungen beseitigt und nur das Metallrohr mit aufgeschraubtem Mundstück als Kopfstück verwendet. Dem oft eintretenden Springen (Reißen) des Kopfstückes machte diese Neuerung ein Ende; hauptsächlich gewann aber die Ansprache an Leichtigkeit. Dieses Kopfstück ist jetzt in allen Ländern verbreitet. —

So erfreulich die künstlerischen Erfolge auf diesem Gebiete sich für Schwedler auch gestalteten, das bisher Errungene ließ ihn nicht zum Stillstand gelangen. Zur Erzielung einer noch leichteren Spielweise mußte die Seitwärtsbewegung des vierten Fingers der rechten Hand nach der kleinen F-Klappe möglichst beschränkt werden, der Gebrauch der langen F-Klappe, fünfter Finger linker Hand, ganz in Wegfall kommen. Die Lösung dieses Problems wäre wohl nicht zur Tatsache geworden, hätte nicht die bereits vorhandene Fis-Mechanik (Rolle) den Weg dazu gewiesen. Durch Veränderung seiner Fis-Mechanik gelang es Schwedler, seine Idee zu verwirklichen. Beide Töne, Fis und F der ein- und zweigestrichenen Oktave, können mit ein und demselben Griff gespielt werden; der Gebrauch der kleinen F-Klappe ist eigentlich nur in der chromatischen Tonleiter notwendig.

Diese wundervolle Mechanik erhielt 1912 Reichsmusterschutz und wurde in einem bei Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, erschienenen Buche „Spielweise der Reformflöte mit F-Mechanik“ näher beschrieben. Geduld, gepaart mit großer Energie, hat zum Entstehen einer Flöte geführt, die, vorausgesetzt, daß Meisterhände sie herstellen, dem Anfänger wie dem Künstler all das bietet, was von einem guten, modernen Instrument verlangt wird[1]).

Warum Schwedler der konischen Flöte treu geblieben ist, geht aus meinen Zeilen hervor. Daß er die gewöhnliche konische Flöte tonrein gemacht hat, wodurch ein ganz anderes Instrument, das den Namen „Reformflöte“ mit Recht beanspruchen kann, entstanden ist, ist sein Verdienst.

Wer Schwedler kennt, weiß, daß er kein Herdenmensch, es nicht seine Art ist, auf ausgetretenen Wegen zu wandeln. Sein Wesen ist eigenartig, was sich auch in seinem Spiel offenbart. Der Klang seiner Flöte zeigt in allen Tonschattierungen — und darin besitzt er besondere Meisterschaft — ungemeinen Wohllaut und unterscheidet sich damit auffallend vom konventionellen Durchschnittston. Wer Schwedlers Unterricht genossen hat, wird auch erkannt haben, daß sein musikpädagogisches Talent stark entwickelt ist und einer seltenen Begabung entspringt.

Das Spiel auf der Reformflöte erfordert andere Voraussetzungen als das auf der Böhmflöte. In diesem Sinne versteht Schwedler, dem Lernenden gegenüber, die Vorteile und Nachteile der beiden jetzt gangbaren Systeme abzuwägen und auszunützen. Ist Wahlmöglichkeit überhaupt gegeben, so rät er dem Schüler zu demjenigen System, das seiner Eigenart am meisten entgegenkommt; im allgemeinen aber läßt er gern jeden sein Himmelreich nach eigenem Willen suchen.

[1]) Hier sei denn auch mitgeteilt, daß Max Schwedler, durch mancherlei Umstände veranlaßt, neuerdings die Herstellung seiner Flöte nur mit der Firma Moritz Max Mönnig in Leipzig-Connewitz betreibt.

Musikbriefe

DAS MUSIKFEST IN KARLSRUHE

Von Prof. Hans Schorn

Im Glanze der vielen elektrischen Birnen ihres trauten Hoftheaterbaues hat die badische Landesbühne soeben im Rahmen einer der jetzt üblichen lokalen Herbstwochen ein Musikfest beendet, das mit manchem anderen bewies, daß es wieder ernst gemeint ist mit dem künstlerischen Aufbau des Instituts.

An der Schwelle der Festwoche standen zwei Sinfoniekonzerte, von denen das eine badischen Tondichtern gewidmet war. Die Programmfolge war zwar nicht sehr glücklich und eigenartig genug; denn man behalf sich größtenteils mit schon bekannten Werken von Fr. Klose, Julius Weismann, Alfred Lorentz und August Richard. Neu waren nur das als Uraufführung gebotene, recht dankbare sinfonische Idyll „Lockruf" (nach einem Gedicht Geibels) von Arthur Kusterer und eine gutgearbeitete Passacaglia Cis-Moll für Orgel von Gustav Geyerhaas. Ein konkreteres Resultat wies der folgende zeitgenössische Komponistenabend auf, der unter Leitung der Autoren Werke von Erich W. Korngold, Franz Schreker und Hans Pfitzner brachte. Nicht so leicht dürfte selbst eine Großstadt Gelegenheit haben, an einem Abend diese drei hervorstechenden modernen Komponisten in ihrer temperamentvollen Individualität auf sich einwirken zu lassen. Hans Pfitzner brachte das bei diesem Anlaß besonders empfängliche Publikum nach seiner Musik zum „Käthchen von Heilbronn" trotz ihrer etwas ältlichen, am seligen Wagner-Brucknerstil großgewordenen Struktur die herzlichsten Ovationen. Nach Schrekers „Vorspiel zu einem Drama" überwog zunächst langsames, aber doch anhaltendes Erstaunen. Korngold siegte, nachdem er einen vergeblichen Sturmangriff mit der zu einem Konzertstück verbundenen Ouvertüre und Karnevalsmusik aus der „Violanta" unternommen hatte, durch seine in der Suite „Viel Lärm um Nichts" sich offenbarende jugendfrische Musizierfreudigkeit. Seinen Haupttrumpf behielt er allerdings in der Hand bis zu der zwei Tage später wieder von ihm selbst impulsiv geleiteten Aufführung der „Toten Stadt".

Doch da habe ich schon von den Opernaufführungen der Festwoche zu sprechen begonnen, deren Höhepunkt aber ohne Zweifel bei der Uraufführung der Jugendoper Mozarts „Die verstellte Einfalt" lag. Karlsruhe hat sich längst durch gründliche Mozartpflege ein großes Verdienst erworben; es dürfte kaum eine zweite deutsche Opernbühne geben, die sich gerade auch der Jugendwerke Mozarts mit solchem Eifer angenommen hat. Der auf diesem Spezialgebiet sehr bewanderte Karlsruher Musikschriftsteller Anton Rudolph hat hier der Oeffentlichkeit schon manches halbvergessene und musikalisch doch so wertvolle Jugendwerk in neuer Textfassung übergeben, aber eine seiner besten Textrevisionen dürfte er jetzt mit der textlichen Neugestaltung der Opera buffo „La finta semplice" geschaffen haben, jener ersten großen komischen Oper des zwölfjährigen Mozart, die durch die Intrigen seiner Neider und Verleumder im kaiserlichen Wien des Jahres 1768 entgegen dem ausdrücklichen Wunsch Josefs II. nicht zur Uraufführung kam. Freilich litt das Werk von Anfang an unter dem läppischen, grobgezimmerten Libretto des sonst in der Geschichte der Opera seria nicht unbedeutenden Hofdichters Marco Coltellini.

Aus der auch jetzt noch beibehaltenen Simplizität der ursprünglichen Fabel welscher Abstammung — der bissige Weiberfeind Cassandro wird von einer zugereisten Dame (Rosine), die sich einfältig stellt, kuriert und geheiratet — hat Mozart einen Weg ins Menschliche gefunden dank seiner von keinerlei hergebrachter Bildungstradition beschwerten Naivität, er hat zu dieser Verstellungskomödie der höfisch-galanten Zeit eine in ihrem Stimmungscharakter so ganz anders geartete, singspielmäßig deutsch empfundene Musik geschrieben, daß diese Stilverschiedenheit nicht nur allen kritischen Beurteilern der Partitur auffiel, sondern letzten Endes auch die Bedenken und den Widerstand der anfänglich begeisterten Sänger und Musiker erklären hilft. Deshalb muß man sich der jetzt nach 153 Jahren stilgerecht und einheitlich redigierten Auferstehung des Werkes doppelt freuen, die keimkräftig alle die genialen dramatischen Einfälle des späteren Meisters schon zur Entwicklung bringt und durch die großartige Kühnheit des künstlerischen Wurfes, durch die herzinnige Bildkraft der musikalischen Vorstellungen imponiert. Das kann ohne Uebertreibung behauptet werden, so einfach z. B. auch noch die Mittel sind, die zur Schilderung des polternden Riesen Cassandro dienen, so schlicht auch noch im Naturlaut seiner jungen Kunst die hervorbrechende Liebesleidenschaft Rosinens ausströmt. Wo das halbe Kind Gefühle komponieren mußte, die es noch gar nicht erlebt haben konnte, half es sich übrigens mit einer Liebesarie aus dem geistlichen Singspiel: „Die Schuldigkeit des ersten Gebotes", wie auch die Ouvertüre eine Bearbeitung der B-Dur-Sinfonie darstellt. Die Uraufführung selbst — denn das Werk ist nur einmal als Äquivalent für den Wiener Mißerfolg an der Privatbühne des Erzbischofs von Salzburg von Dilettanten gespielt worden — stand im Zeichen des ganz außergewöhnlichen Ereignisses und brachte allen Mitwirkenden, vor allem unserem recht brauchbaren Mozartensemble, lebhaftesten Beifall. Auch Intendant Robert Volkner als Inszenator, Theatermaler Burkard, der neue, dem Rokokomilieu der Zeit entsprechende Dekorationen geschaffen hatte, und Operndirektor Fritz Cortolezis hatten mittelbar daran großen Anteil. Der besonderen Bedeutung des Abends entsprechend war der Erfolg außerordentlich.

Eine vor allem in den Chören äußerst sorgfältig vorbereitete Aufführung des „Lohengrin" schloß sich als weiteres Werk des umfangreichen Opernprogramms an. Weniger günstige Eindrücke hinterließ die abermalige Erstaufführung der nun zum dritten Male, und doch noch kaum zu einer endgültigen Fassung gelangten Molièreschen Komödie „Der Bürger als Edelmann". Denn der statt der „Ariadne" angefügte neue dritte Akt, der auf die alte Türkenparodie, die allerdings auch Molière erst zu seiner Zeitsatire angeregt haben soll, zurückgreift, wirkt sehr zum Schaden des hier in sublimiertester Form und in geschliffen geistvollem Stil musizierenden Richard Strauß so bühnenunfreundlich, ja langweilig-trivial, daß man Hugo v. Hofmannsthal den damit bewiesenen bühnenunsicheren Blick unbedingt vorhalten muß. Dies Zwitterding von Ballett, Oper und Parodie ist geschmacklos und ernüchtert; darüber täuschte auch der große Aufwand und die dem Auge wohltuende Staffage, die wenigstens dekorativ wie auch kostümlich als beste Leistung der Woche zu gelten hat, nicht hinweg. Über das unter Fritz Cortolezis ganz entzückend musizierende Kammerorchester ist kein Wort des Lobes stark genug. Das Ende des von redlichem Kunstwollen zeugenden Musikfestes bildete eine besonders in den beiden letzten Sätzen zu fast wundervoll ergreifender Vollendung ausgereifte Aufführung der Missa solemnis in der geräumigen städtischen Festhalle, die jedoch dem Publikumsansturm kaum gewachsen war.

EIN HISTORISCHES MUSIKFEST IN RUDOLSTADT

Von Dr. Otto Reuter / Weimar

Seitdem aus den fast zur Lächerlichkeit gewordenen zahlreichen Thüringer Kleinstaaten ein Großthüringer entstanden ist, suchen sich verschiedene Städte in Musikfesten zu überbieten, aber nicht in der löblichen, jetzt so selten gewordenen Absicht, der Kunst einen Dienst zu erweisen, sondern um ihre Existenzberechtigung darzutun. Nachdem die Fürstenhöfe infolge der Revolution eingegangen sind, fallen nämlich die fürstlichen Subventionen, die den einzelnen Thüringer Residenzen von ihren jeweiligen Herrschern geleistet wurden, weg, und die früher in groeßr Blüte stehenden Hoftheater und Hofopern mit ihren meistens vorzüglichen Orchestern, die zu nicht unbedeutenden Kulturfaktoren Mitteldeutschlands geworden waren, kämpfen schwer um ihre Existenz, da die jetzige Staatsregierung in unseren trostlosen finanziellen Verhältnissen über kurz oder lang doch gezwungen sein wird, viele Anstalten der Art auf sich selbst anzuweisen, d. h. preiszugeben. Das wird jeder Mensch, unabhängig von seiner politischen Einstellung, dem Liszts Wort: „Das Festhalten und die unaufhaltsame Betätigung des Ideals sei unsers Lebens höchster Zweck" am Herzen liegt, aufs tiefste bedauern. Man wird es keiner Stadt verübeln, wenn sie sich dagegen wehrt. Im Gegenteil. Sie soll aber mit ernstzunehmenden Mitteln um ihre Existenz kämpfen. Wenn aber beispielsweise es ein Theaterdirektor fertigbringt, sich nicht nur das Solopersonal, sondern auch den Kapellmeister von Berlin zu borgen, um Wagnerfestspiele in Szene zu setzen, so beweist er die Unfähigkeit seiner Bühne, d. h. das Gegenteil von dem, was er beweisen will. Wenn die Regierung sich leider gezwungen sieht, Kunstinstitute fallen zu lassen, so muß es mit solchen geschehen, die nicht auf eigenen Beinen gehen können, sondern die fremde Stelzen brauchen. Videant consules! Mögen die verantwortlichen Minister auf der Hut sein und sich keinen Sand in die Augen streuen lassen!

Das am 24. und 25. September in Rudolstadt abgehaltene historische Musikfest gibt keinerlei Anlaß zu solchen Aussetzungen. Es war wieder nichts als die Fortsetzung, gleichsam die Vollendung von 75 vorausgegangenen gleichartigen Konzerten. Schon seit dem Jahre 1912 lenkt Musikdirektor Ernst Wollong die Blicke der Musiker auf sich. Er veranstaltet unverdrossen, unter großen persönlichen Opfern, jahraus, jahrein „Deutsche Musikabende", denen der Begriff der Programmeinheit zugrunde gelegt ist. Diese Einheitsprogramme, die uns durch alle Jahrhunderte der deutschen Musikgeschichte führen, zeigen, welche Schätze an kostbarer Musik in Deutschland noch zu heben sind, vor allem auf dem Gebiet des Volkslieds, um das uns jedes andere Land beneiden muß. Es seien nur einige Themen aufgezählt, die ihre künstlerische Erfüllung fanden: Die Famile Bach, ein Thüringer Musikergeschlecht; ein Kammerkonzert am Hofe Friedrichs des Großen; Lied und Tanz im 18. Jahrhundert; Goethesche Frauengestalten im Lied; Der Liebe Lust und Leid im deutschen Volkslied; Faustabend; Der Humor im Lied; Kleine Hauskomödien mit Musik alter Meister; Das deutsche Kinderlied; Melodramenabend usw. Man sieht, daß hier das Kunstwerk an erste Stelle tritt; die Ausführenden sind nur Diener am Werke. Möchte sich diese Erkenntnis allenthalben Bahn brechen, dann würden diese Konzerte ein bedeutsames Gegengewicht gegen den abstoßenden modernen musikalischen Geschäftsbetrieb in den Großstädten bieten.

Das erste Konzert, „Ein Collegium musicum am Rudolstädter Hofe im 18. Jahrhundert", das in dem reizenden, zu dieser etwas verzopften Musik wie geschaffenen Rokokosaal des Schlosses Heidecksburg abgehalten wurde, war hauptsächlich dem ehemaligen Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach gewidmet, der 1683 die Leitung der Kapelle übernahm und nebenbei eine sehr fruchtbare kompositorische Tätigkeit entfaltete. Eine 1693 „mit ihren dazu schicklichen Airs nach französischer Art und Manier eingerichtete und gesetzte" Orchestersuite ist ein Meisterstückchen musikalischer Kleinarbeit, dem man weiteste Verbreitung wünschen möchte. Ihm gegenüber fielen die anderen Kompositionen mehr oder weniger ab. Vieles ist dort in einem so konventionellen Stile geschrieben, daß wir es als veraltet empfinden und uns langweilen. Die Ausführung dieses allzu lang geratenen Nachmittagkonzertes unter der sicheren Leitung von Ernst Wollong überschritt selten das Maß einer wohlanständigen Mittelmäßigkeit (abgesehen von den Darbietungen Dr. Mosers und des Solocellisten Lindenberg). Die Altistin war eine musikalisch verbrämte Dilettantin. Es wirkten mit: Lotte Mäder (Sopran), Gerda Müller-Gaul (Alt), Valentin Ludwig (Tenor), Dr. Hans J. Moser (Baß), Dr. Max Seiffert (Cembalo), das Natterer-Quartett u. a.

Das zweite Konzert, d. h. die von dem Madrigalchor des akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin unter Leitung von Prof. Carl Thiel gebotene „Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten" war in zwiefacher Hinsicht eine Enttäuschung! Einmal störte die Anlage des waschechten Mischprogramms — so herrliche Kompositionen auch geboten wurden — die Einheitlichkeit des ganzen Festes, und dann bereiteten die gesanglichen Darbietungen eine Enttäuschung, die sich noch steigerte in der von der gleichen Madrigalvereinigung bestrittenen musikalischen Morgenandacht in der Stadtkirche, die dem Thüringer Musikergeschlecht der Familie Bach gewidmet war. Das schwerfällige Orgelspiel Wollongs und die Gesangsdarbietungen der Altistin Agnes Leydhecker, die große Mühe hatte, ihr gewaltiges Wollen mit ihrem technischen Können in Einklang zu bringen, drückten die erwartungsvolle Stimmung noch mehr herunter.

Den Höhepunkt des Festes bildete die Aufführung von Händels „Saul" in der Bearbeitung von Chrysander. Sehr mit Unrecht wird dieses Meisterwerk vernachlässigt. Es weist besonders im ersten und überwältigenden dritten Teil Schönheiten auf, die es als ebenbürtig neben dem „Messias" erscheinen lassen. Die Aufführung unter der großzügigen Leitung Wollongs war eine freudige Überraschung, für Rudolstadt sicher ein Ereignis, wenn sie auch in Einzelheiten nicht vollendet war, was aber in Anbetracht des ad hoc zusammengewürfelten Orchesters nicht zu verwundern ist. Der Chor sang vorzüglich, er war begeistert bei der Sache. Auch die oben erwähnten Solisten gaben ihr Bestes.

So verlebten wir in Rudolstadt einige herrliche Tage und nahmen gute Eindrücke von dem musikalischen Leben und den Menschen dieser allerliebsten, in einen Zaubergarten von Naturschönheiten wie ein verwunschenes Prinzeßchen eingebetteten kleinen Residenzstadt mit fort. Wahrlich, Anton Sommer hat recht:

„'s giht doch nischt iber Rudelstodt!"

ERSTES NAUMBURGER MUSIKFEST

Von D. Rudolf Glasewald

Das Musikfest, welches der Musikverein zu Naumburg a. d. Saale am 29. September bis 1. Oktober in Verbindung mit dem Philharmonischen Orchester, Leipzig, unter der Leitung des Königlichen Musikdirektors Lichey und des Kapellmeisters L'hermet veranstaltete, verlief in jeder Beziehung ausgezeichnet. Der erste Abend brachte zur fröhlichen Einleitung den Anfangschor der Sebastian Bachschen Pfingstkantate: „Erschallt, ihr Lieder!" Es folgte das Brahms-

sche Violinkonzert mit Orchester, vorgetragen von Frau Schuster-Woldan (Freifrau v. d. Goltz). Die Solistin wurde den außerordentlichen Schwierigkeiten des Werkes glänzend gerecht, sowohl im ersten Satze mit seiner thematischen Fülle, seinen staunenswerten Durchführungen, der einzig dastehenden Joachimschen Kadenz, als auch der vollkommenen Schönheit des Adagios und der fast an das Burleske streifenden Humoristik des Allegro giocoso. Die Hörerschaft stand von Anfang an unter dem Zauberbanne einer förmlichen Hypnose, mehr und mehr wirkten die elektrischen Funken, die von der „Königin der Instrumente" ausgingen und zu unendlichen Beifallsbezeugungen hinrissen. Trotz dieser Vorwirkung Eindruck zu hinterlassen, konnte nur Werken, wie der Koriolanouvertüre und der Eroika, gelingen, die die Konzertleitung in mustergültiger Ausführung folgen ließ. Der zweite Abend war für die Händelsche Semele in der Bearbeitung von Alfred Rahlwes bestimmt. Dem Werke liegt die griechische Sage zugrunde, die auch Schiller in seinem Fragmente behandelt hat. Die mythologischen Gestalten Semele, Zeus, Morpheus, Pasithea — die Göttin für alle —, zeigen erotische Züge, und man steht vor dem Rätsel, wie der Tondichter, der den höchsten christlichen Überzeugungsausdruck musikalisch geprägt hat: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!", der kurzgeschürzten Muse Polyhymnia derartige Heeresfolge leisten kann. Das sehr umfangreiche Werk ist von Rahlwes sehr geschickt, energisch und doch pietätvoll, gekürzt und zurechtgemacht. Es verfehlte die beabsichtigte Wirkung nicht, zumal die Aufführung allen Beteiligten zur Ehre gereichte. Der Chor sang rein und rhythmisch korrekt. Die Solisten: Frau Thanner-Offer, Frau Reichner-Feiten, Ernst Meyer und Meier-Menzel erwiesen sich, als stimmbegabt und gut geschult bereits bekannt, für die Interpretation des Werks bestens geeignet. Etwas mehr dramatische Gestaltung würde seinem angedeuteten Charakter als gewissermaßen einer Oper, und zwar einer solchen von ausgeprägter Eigenheit, auch bei der oratorienmäßigen Aufführung nichts geschadet haben; namentlich dürfte dies von der humoristischen Figur des Morpheus gelten. Die Orchesterbesetzung ist nach der Rahlwesschen Bearbeitung eine einfache: Streichorchester, Oboen (mehrfach besetzt), Fagotte, Trompeten, Hörner, Pauke, Cembalo, Violoncell zum Cembalo. Was in bezug auf Stärkegrade, Zeitmaße, Phrasierung, Ergänzung der Verzierungen von der Bearbeitung geschehen ist, muß mit Dank anerkannt werden. Das Ganze wurde von Reinhold Lichey mit guter Disziplin und edler Wärme zusammengehalten. Der dritte Tag brachte einen anmutigen Abschluß in der Aufführung des Singspiels „Abu Hassan" von C. M. v. Weber und der Oper „Maienkönigin" von Pseudo-Gluck durch erste Gesangskräfte der Leipziger Oper unter Regie des Operspielleiters Weißleder. Das Philharmonische Orchester waltete auch hier seines Amts mit Auszeichnung. Auch am zweiten und dritten Tage war der Beifall sehr stark. Es wäre erfreulich, wenn die Bezeichnung des Fests als des ersten Naumburger Musikfests insofern Berechtigung erhielte, als in der sehr musikalischen Stadt Naumburg, deren Verhältnisse solche Feste sehr angezeigt erscheinen lassen, diese sich unter der vorhandenen sehr tüchtigen Leitung zu einer ständigen Einrichtung entwickeln möchten.

VOM BRUCKNERFEST IN STUTTGART

(5.—10. Oktober 1921)

Von Alexander Eisenmann / Stuttgart

Von den sechs Tagen galt einer, der zweite, dem Corregidor-Komponisten, und auch am dritten Tag, der ein Kirchenkonzert brachte, kam Bruckner nicht ausschließlich zu Worte. Man umrahmte hier seine Kirchenschöpfungen und das Quintett mit Chören von Hugo Wolf und dem Orgelpräludium mit Fuge in C-Moll von Friedrich Klose. Die Pflege der beiden Österreicher Bruckner und Wolf hängt in Stuttgart, wo von Anfang an die Liebe für beide Meister gleichermaßen erweckt wurde, so eng zusammen, daß es auch jetzt nur als selbstverständlich betrachtet wurde, den jüngeren Lyriker an der Seite des Sinfonikers erscheinen zu sehen. — Die Rettung des Corregidors für die Bühne wäre eine bedeutsame Tat. Anders, als durch eine gründliche Bearbeitung, könnte sie nicht geschehen. Da es sich aber nicht um Retouchen in der Partitur handeln würde, sondern um beherzte Eingriffe des Dramaturgen, so bekäme die Oper ein vollständig anderes Aussehen, wobei es noch sehr fraglich blieb, ob damit eine Verbesserung erzielt wäre. Nein, der Corregidor — die Stuttgarter Aufführung hat den Beweis wiederum erbracht — bleibt am besten, wie er ist. Hoffentlich fehlt es nie an solchen, die das Bedürfnis haben, auch an der Stätte aufregenden dramatischen Geschehens sich ab und zu einem ruhigern Genießen hinzugeben. Wenn das so ist, so kann ja der Corregidor nicht verschwinden, und ganz sicher ist er, was freilich ein negativer Vorzug bleibt, vor geschäftlicher Ausbeutung und vor dem Schicksal, durch zu häufige Darbietung dem Opernschlendrian zu verfallen. Dr. Otto Erhardts Bühneneinrichtung streicht die nächtliche Szene (Begegnung Frasquitas und Repelas), drängt also das Spiel zusammen, was man gerne als Vorzug bezeichnet. Für die Darsteller besteht die schwierige Aufgabe darin, die Zuschauer in der Täuschung zu halten, es geschähe andauernd etwas auf der Bühne. Ob nun das Komische stärker unterstrichen wird oder nicht, das Grundgebrechen des Corregidors wird doch nicht geheilt; dagegen kommt es in dieser lyrischen Oper um so mehr auf die Feinheit des Gesangs an, sowie auf die Ausführung des köstlichen instrumentalen Teils. Beschwingung im einzelnen hätte das Orchester wohl vertragen, und auch von dem Spiel gilt dasselbe, aber der Abend bot sonst so viel des Wohltuenden, daß es höchst ungerecht wäre, an ein paar Kleinigkeiten einzuhaken, um mit diesen allein sich zu beschäftigen. Die musikalische Leitung war Erich Band anvertraut, die Hauptrollen lagen bei Lydia Kindermann (Frasquita), Fritz Soot (Titelrolle), Wilh. Rode (Lucas) und A. Swoboda (Repela) in besten Händen. — Aus dem Kirchenkonzert erwähne ich zwei einfache, milde Bruckner-Chöre, ein Ave Maria mit Orgel und die Motette Vexilla regis. Die Stuttgarter Madrigal-Vereinigung (Dirigent: Hermann Keller, der auch die Klose-Fuge spielte) sang diese frommen Herzensergüsse mit klarer Tongebung und warmen Ausdrucks. Felix Berber führte in die Tonwelt des Streichquintetts ein, er und seine Spielgenossen ließen auch den nachkomponierten Satz („Intermezzo") hören, ein ländlermäßiges Stück, das Bruckner von schon bekannter Seite zeigt. Ein eingehendes Urteil über den Kirchenkomponisten Bruckner gestattete die Aufführung der F-Moll-Messe. Auch über diese mit reichem Inhalt angefüllte Schöpfung ist ein mildes Licht gegossen (trotz der Wahl der Tonart). Die Reinheit des Stils, der freilich nicht der herkömmliche Arien- oder vertrocknete Fugenstil ist, gibt der F-Moll-Messe einen eigentümlichen Zauber. Bruckner wendet sich an das Gemüt, Gegensätze, wie sie bei Beethoven vorhanden sind (Missa solemnis), trifft man nicht bei ihm, er hält den einmal angeschlagenen Gebetston fest, entgleitet nicht in hohe Wolken (Liszt) und steigert sich auch nicht in gewaltsame Ausbrüche hinein, er verliert also auch nicht den Zweck der Messe aus dem Auge. Die Chorvereinigung, mit dieser Messe schon vertraut und durch Erich Band noch weiterhin zur gründlichen Beschäftigung mit dem musikalischen Stoffe angefeuert,

ließ das schöne Werk in rühmenswert ausgeglichener, auch das verwöhnte Ohr befriedigender Weise erklingen, wobei auch die Solisten E. Sendler-Berlin (Alt), O. Blomé (Sopran), R. Ritter und R. Fritz (Tenor und Baß), die letzteren Kräfte der hiesigen Oper, sich hervorzutun wußten. Bruckners schon nahezu populär gewordenes Trauerstück, das Adagio seiner Siebenten, war der Messe vorangegangen. Für die Sinfoniekonzerte waren die 4. und 5., sowie die 9. und 8. Sinfonie (paarweise je an einem Abend) ausgewählt worden. Dr. Karl Grunsky, in hervorragender Weise als Hauptverfasser des wertvollen Festbuches wie seit Jahrzehnten schon als Brucknerpionier in Wort und Schrift tätig, hatte jedem Orchesterabend einen Vorabend vorausgehen lassen, bei welchem er nach vorangegangener mündlicher Einführung die betreffenden Werke mit G. Bunk-Dortmund an zwei Klavieren spielte. Grunskys Übertragungen befolgen die größte Treue und geben doch dem Instrumente so viel eigenen Spielraum, als ihm eingeräumt werden muß. Über die genannten vier Werke brauche ich mich an dieser Stelle nicht weiter auszulassen, wohl aber habe ich als Chronist mit Freuden — wem sollte die Brucknersache nicht Herzenssache sein? — festzustellen, daß sowohl die ernsten als auch die lieblichen Schönheiten, sowohl die grandiosen Ecksätze als auch die übersichtlicheren Innensätze, mit höchster Aufmerksamkeit, ja mit Ergriffenheit angehört wurden und daß sich ganz unverkennbar herausstellte, Bruckners Stunde habe jetzt geschlagen. Das Orchester unseres Landestheaters gab sein Schönstes vielleicht mit der Vierten, doch war's überhaupt ein prächtiges Musizieren, so recht von innen heraus, dabei immer unter der sicheren und jedes Thema nach seiner Bedeutung und nach seiner Stellung zum Ganzen behandelnden Führung eines solch orchesterkundigen Dirigenten wie Fritz Busch, der, ohne Ermüdung zu kennen, seinen Stab mit erstaunlicher Frische schwingt, auch wenn es nahezu dreistündiges Musizieren gilt. Das so eindrucksvoll verlaufene Brucknerfest war vom Bayreuther Bund veranstaltet worden, der damit jede Befürchtung verscheuchte, er könnte in einseitiger Weise nur für das wirken, was Bayreuth am nächsten angeht.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Auch Leipzig hat einen neuen Konzertsaal erhalten, und zwar einen höchst vornehmen und, soweit sich bis dahin beurteilen läßt, sehr akustischen. Die Stadt hat nämlich den Festsaal im Neuen Rathaus für künstlerische Veranstaltungen zur Verfügung gestellt, einen prächtigen Raum, der etwa 600 Personen fassen dürfte. Es beschleicht einen eine gewisse Feierlichkeit, so man die hellerleuchtete Halle durchschreitet und auf breiter Marmortreppe zum Saal hinaufsteigt; man wird ohne weiteres für ernste Kunst empfänglich gemacht und möchte nur wünschen, daß das Gebotene diesem Stimmungseindruck entspricht, alles Halbe, Unreife dieser überaus würdigen Kunststätte fern bleibt. Der Fall war dies bei dem ersten Abend leider ganz und gar nicht, wurde doch der neue Saal mit einer Art Schmarotzerkunst eingeleitet, gegen die man nicht scharf genug auftreten kann. Der Komponist Georg Liebling gab mit der ausgezeichneten Sopranistin Emmy Land einen nur sich selbst gewidmeten Liederabend, und dieses „selbst" ist in künstlerischer Beziehung geistig derart subaltern, daß man über die Anmaßung, einen ganzen Abend sich allein vorzuführen, zunächst erstaunt, dann aber beinahe empört ist. Ein ziemlich seichter Salonklavierkomponist ergeht sich am Klavier in den mannigfachsten Illustrationen, die eine endlos in die Länge gezogene Gesangsstimme mit Worten erklären soll. Genug über diese ungeistige und völlig liedwidrige Massenproduktion. — Altes (Schubert, Schumann, Loewe) mischte der bestens bekannte Baritonist Alfred Forest in seinen Liederabend. Keiner der gewählten modernen Komponisten hat eigene Physiognomie, weder der gelegentlich recht sinnige, im Krieg gefallene F. Jürgens, noch L. Windsperger und der noch unbekannte Gustav Brand in seinen Manuskriptliedern, die etwas ins Sentimentale hinüberschwenken, aber recht effektvoll sind. Windsperger versucht sich in Liliencrons „Siegesfest" an einer bedeutenden Aufgabe, nämlich der Gegensätze von Siegesgesang und Trauer Herr zu werden, was ihm aber noch nicht organisch gelingt. In „Ewig jung ist nur die Sonne" ist Schwung, der leider nur etwas zu billig ausgefallen ist. Immerhin, man fühlt starke seelische Anteilnahme und das Bestreben, dem Text auf natürliche Weise gerecht zu werden, wie es denn scheint, als läge die übelste Liedperiode hinter uns. Forest gibt gelegentlich Bedeutendes, dann aber auch Verfehltes. Schuberts „Trockene Blumen" derart zu verschleppen, hält man kaum für möglich. Ähnlich war der Liederabend Alfred Kases angelegt, der gleich mit Schubert sein Schönstes gab und — geben konnte. Man hörte da wieder einmal den Goetheschen Fischer, eine der genialsten Strophenballaden, die es überhaupt gibt. Wie hat dieser Schubert diese Ballade im Tiefsten erfaßt, mit welcher Genialität arbeitet er aus dem Wellenrhythmus des Gedichtes heraus, welches fundamentale Mißverständnis bei Loewe, der die Ballade durchkomponierte, wobei er gerade das Wesentliche des Gedichts, das, worauf es Goethe nach seinem eigenen Ausspruch allein ankam, völlig zerstören mußte. Indessen sind dies Fragen, die nur auf breiter Basis zur Behandlung kommen können. Die geistige, auf das Wesentliche hinzielende Liedbetrachtung liegt immer noch derart im argen, daß gerade über Grundbegriffe nicht die geringste Sicherheit herrscht. Auch über den Vortrag eines derartigen Meisterstücks ließe sich ein ganzer Aufsatz schreiben. Kase überraschte mich aufs erfreulichste durch einen neuen Zug, indem er nämlich die letzte, entscheidende Strophe mit dem Pianissimo seiner herrlich schwebenden Stimme gab, und das ist einfach ausgezeichnet. Von den zeitgenössischen Komponisten, dem Schweizer Gustav Haug, Karl Kluge und W. Rinkens interessiert lediglich der letztere, der immer mehr sich einen Platz auf den Liedprogrammen erobert, in diesem Konzert sich auch als trefflicher Begleiter betätigte. Allerdings, den „Fischer" spielte er mir noch nicht ganz zu Dank. Wenn ich nun noch zwei Liederabende erwähne, in denen Lieder und Balladen von mir gesungen wurden, so glaube ich es deshalb tun zu können, weil über diese kein Sterbenswörtchen berichtet werden soll, indem auch nicht zu den beliebten Mitteln gegriffen wird, Pressestimmen zum Abdruck zu bringen oder aber, daß ein befreundeter Kritiker über die Lieder berichtet. Auf diesem Wege werden also die Leser nicht das geringste über diese Lieder erfahren. Den ersten der beiden zeitgenössischen Liederabende gab die Mezzosopranistin Marta Adam, den zweiten Margarete Peiseler-Schmutzler. Frl. Adam verbindet in einem ganz besonderen Maße Natur mit Geist, etwas

Seltenes, zumal wenn noch eine derart wohlgebildete, klangschöne Stimme dazu kommt. In ihrem feinabgewogenen Programm waren Lieder von Paul Klengel, von denen Die Verlassene und Du mit den schwarzen Augen ganz bedeutend hervorstachen. Den im Klavier sehr schön gearbeiteten Liedern von August Reuß fehlt leider das Entscheidende, die ursprüngliche Liednatur. Von Rinkens, der auch diesen Abend begleitete, standen die wirkungssicheren „Lied von der Straße" und „Sturmflut" wieder auf dem Programm. Wertvoller ist aber „Der Tod", der leider nur nicht konsequent durchgeführt ist. Fr. Peiseler besitzt zur Zeit eine der schönsten und spielend leichtesten Sopranstimmen, und gelänge der Künstlerin eine charakteristischere Gestaltung, würde sie eine der allerersten Konzertsängerinnen sein. Ihr Programm war etwas ungleich und gemischt, am meisten interessierte mich „Der alte Herr" von Gräner, ein originelles Stück, das gerade auch auf Phantasiekraft beruht. Indessen muß man sich schließlich darüber im klaren sein, daß im letzten Sinn sich ein derartiges Gedicht nur mit dem variierten Strophenprinzip geben läßt.

Ein herzlicher Empfang wurde Dr. Georg Göhler, dem Dirigenten des ersten Konzerts der Gesellschaft der Musikfreunde zuteil. Gleich sein erstes Programm war auch etwas Besonderes. Der Manuskriptsinfonie eines abgeklärten Künstlers, Arnold Mendelssohn, war die Jugendsinfonie in D-Moll von Göhler gegenübergestellt, die erstaunliche Arbeit eines Einundzwanzigjährigen (1896). Mir ist nicht klar geworden, warum Göhler dieses Werk bis dahin in Leipzig nie gebracht hat, indem man dann von allem Anfang über ihn als Komponisten klarer gewesen wäre. Während andere hervorragende Komponistendirigenten ganz besonders auch ihre eigenen, großen Werke zur Aufführung bringen — was niemand selbst z. B. einem Weingartner übelgenommen hat —, erfuhr man gerade in Leipzig nie etwas von dem Sinfoniekomponisten Göhler. Seine D-Moll-Sinfonie ist nun heute durch einen besonderen Umstand interessanter als vor 20 Jahren. Von Mahler ganz unabhängig, weist sie mit dessen Sinfonik so manche Übereinstimmungen auf, daß man eigentlich erst jetzt begreift, warum Göhler einst derart energisch für Mahler eingetreten ist, wie man aber heute zu dem Werk auch viel leichter die entsprechende Stellung gewinnen wird. Die Sinfonie ist jugendlich idealistisch, der sinfonische Held gelangt nach dem ersten, ungemein frisch, energisch und öfters auch humoristisch durchgeführten, aber zu keiner Lösung gelangenden Satz auch in die Banalitäten des Lebens, was in einem buchstäblichen Walzer zum Ausdruck gelangt, einem Walzer von einer derartigen unbefangenen Ungeniertheit, wie sie vor 25 Jahren noch kein Komponist — eigentlich auch der damalige Mahler noch nicht — anzuwenden wagte. Der prinzipielle Unterschied zu Mahler, dem subjektiven Zersetzer, besteht dann aber darin, daß Göhler sich dem Walzer ganz hingibt, und die Selbstbesinnung erst in dem von ungemein warmen Tönen durchwobenen langsamen Satz erfolgt. Der letzte Satz bringt keine wirkliche Durchführung, nach einer scharfen Zwiesprache ein jugendliches Bekennen zu dem Idealen, ein Willensentschluß also, und mit jugendlichem Überschwang geht es dem feurigen D-Dur-Schluß zu, der mit seinen in die Höhe dringenden Melodien eigentlich das einzig wirklich Jugendliche an der Sinfonie ist. Denn die Sinfonie als solche ist mit einer Freiheit und Selbständigkeit entworfen und durchgeführt, die man nicht leicht bei einem jungen Manne dieses Alters trifft. Das Werk überzeugt auch durch die Unmittelbarkeit, ein bereits entschiedenes Können ohne weiteres, wie sich denn sehr wohl denken läßt, daß die Sinfonie heute ihren Weg macht. Denn von einer derart gesunden Frische findet man in der heutigen Sinfonik selten genug wirkliche Proben. Gegenüber einem derartigen Jugendwerk hat ein abgeklärtes, aber keine eigentliche Unmittelbarkeit aufweisendes Alterswerk einen schweren Stand. Mendelssohn gibt eine eigentliche, d. h. spezielle Charaktersinfonie, er machte sich also an die schwierigsten Probleme der Sinfonik überhaupt, und daß überhaupt ein Komponist sich noch an derartig schwierige Aufgaben wagt, kann gar nicht genug anerkannt werden. Es lebt denn auch gar manches von als solchen unverwüstlichen Stilprinzipien der klassischen Sinfonik auf, und wenn das Werk nicht eigentlich durchgreift, so liegt es an der nicht unmittelbaren Erfindungskraft dieses selten durchgebildeten Künstlers. Unnötigerweise wurde der Abend mit Liszts „Tasso" beschlossen, der zum mindesten heute in kein eigentliches Sinfonieprogramm mehr gehört. A. H.

Es ist eine der unangenehmsten Aufgaben, sich mit dem „Geist", Geschmack und Stilgefühl in Programmen von Violinabenden auseinanderzusetzen. Man kennt das alles: zu Anfang ein strenger altitalienischer Vorklassiker, um zu zeigen, daß man die „echte alte italienische Schule" besitzt; dann ein kleiner Beethoven und darauf das obligate Violinkonzert mit mehr oder weniger „diskret" gespielter Klavier-„Begleitung". Pause. Zweiter Teil, der Unterhaltung, dem Vergnügen und der Jugend im Flügelkleide gewidmet: eine Schüssel mit Hors d'œuvres, mit „Zuckerchen" in Gestalt von „süßen" kleinen Tanzstückbearbeitungen altklassischer und klassischer Meister, etwa von Burmester, Barmas oder Kreisler, und zum Schluß einen virtuosen Paganini, um zu zeigen, daß man eine wahnwitzige Technik hat. Es ist immer das gleiche, und es bleibt ewig neu. Nur gibt es „Nuancen", Unterschiede. Wenn da z. B. Joan Manén Bachs Chaconne mit Wieniawskis salonvirtuosem „Souvenir de Moscou" zusammenspannt, so belegt das ja besser als alles andre, daß dieser vergötterte Spanier tonlich und technisch-virtuos ein würdiger unnd hervorragender Nachfolger Sarasates, aber geistig selbst ihm gegenüber ein wahrer „Waisenknabe" ist. Wenn die beiden tüchtigen Schwestern Paganini Paganini spielen, so gehört das etwa in dieselbe Kategorie. Bleibt ein schmucker, etwa 14jähriger Junge in weißem Matrosenanzug, Boris Schwarz, der hochbegabte Sohn des bekannten Berliner Pianisten Josef Schwarz. Ein guter Rhythmiker von haarscharfer Intonation und saubester Technik, erweckt er namentlich durch seinen reinen, herben und ruhig-stetigen Geigenton ohne allen sentimentalen Gefühlsauftrag und durch die Natürlichkeit und Gesundheit seines Vortrags schöne geigerische Hoffnungen. — Was die Klavierabende anbelangt, so braucht über den großen Neuklassiker des Klavierspiels, Max Pauer, an dieser Stelle nichts Neues mehr gesagt zu werden. Die in Nürnberg ansässige Deutschböhmin aus Stavenhagens Schule, Maria Kahl-Decker, ist eine Art männlich-herben und kraftvollen pianistischen „Typs Kwast-Hodapp". Sie spielt demnach Chopin etwa wie Reger: ohne alle Grazie und Eleganz, ohne romantische Klangpoesie, ohne technischen Schliff und Glanz, (wenngleich sehr sauber, ohne feinere Mittel- und Zwischenfarben. Aber sie spielt ihn als eine ausgeprägte, ernste, leidenschaftliche und gestaltungskräftige Persönlichkeit. Auch das etwas robuste Spiel des Schweizers Emil Frey ist zuweilen vielleicht mehr als ratsam auf Holofernes' „Kraft, Kraft!" gestellt. Aber es bewahrt technisch und stilistisch das Feinste der deutschen (Rehberg) und französischen (Diémer) Akademie: eine absolute technische und zeichnerisch-polyphonische Klarheit, ein entzückend ausgefeiltes Verzierungswesen, einen scharfen rhythmischen Sinn, einen sehr klug durchdachten und disponierten Vortrag, ein ausgeprägtes und feines Stilgefühl. Frey steht unter den jüngeren schweizerischen Pianisten in allererster Reihe. W. N.

Besprechungen

Allgemeiner Deutscher Musikerkalender für 1922. 44. Jahrgang. Herausgegeben von Dr. Richard Stern. 1. Teil: Notizbuch; 2. Teil: Adreßbuch. — Berlin, Dr. Richard Stern.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für 1922. 37. Jahrgang. Der Adressenteil in 2 Bänden. — Berlin, Max Hesses Verlag.

Die beiden „Unentbehrlichen" sind wieder sehr prompt erschienen, so daß nun jeder dort zugreifen kann, wo er die besten Erfahrungen gemacht hat. Die beiden Kalender sind heftige Wettbewerber, man sieht, daß die gegenseitige Konkurrenz die Leistungsfähigkeit stark gesteigert hat. Jeder der beiden Kalender hat seine Vorzüge, der Sternsche Kalender bietet durch verschiedene famose Einrichtungen besondere Erleichterungen, wie wir in Deutschland froh sein können, derartig fleißig und sorgfältig durchgearbeitete Musikerkalender zu haben.

Neue Violinsonaten.

Rudolf Mengelberg, op. 7: Sonate in G-Dur. (Tischer & Jagenberg.) Preis 15 M.

Alex. Maria Schnabel, op. 5: Sonate in G-Dur. (Raabe & Plothow.)

Alex. Jemnitz, op. 10: 2 Sonaten, A-Moll und D-Moll. (Wunderhorn-Verlag.) Preis 7,50 M.

Die gute alte Sonatenart, von manchen als gänzlich abgenützt angesehen, hat so viel innere Berechtigung und ist noch gar nicht so hohen Alters, daß sie noch sehr lange dazu dienen kann, Gefäß für der Komponisten Gedanken zu sein. Es mag freilich dabei vorkommen, daß bei der Formanwendung schematisch verfahren wird, daß einer dem anderen getreu nachschafft und sich ängstlich an ein Modell hält, es kann aber andererseits gar nichts schaden, wenn zu üppige, regellos wuchernde Phantasie beschnitten, wenn sie in geregelten Fluß eingedämmt und damit Ordnung in die Ausdehnungsverhältnisse einer Komposition gebracht wird. Immer seltener wird der Fall, daß unsere jüngeren Tonsetzer sich zu bescheiden, gleichsam nach der Decke zu strecken verstehen (gemeinhin wollen sie die Sterne vom Himmel herunterschlagen); es berührt daher angenehm, daß Rudolf Mengelberg, den ich der Opuszahl nach und mehr noch wegen einer gewissen Unbeholfenheit in der Handhabung der Form (vgl. letzten Satz) zu den jungen Talenten rechne, mit einer Arbeit schlichten Inhalts hervortritt. Der erste Satz (Allegretto $^4/_8$) und das ihm folgende Andante machen in ihrer melodischen Verständlichkeit und harmonischen Klarheit den besten Eindruck, und die ganze Sonate kann zur Freude auch solcher Instrumentalisten dienen, die eine gut bürgerliche Technik besitzen und die Finger vom ganz Schwierigen lassen müssen. Im letzten Satz stört das Hals über Kopf eintretende Abbrechen, der Schlußpunkt ist zu früh gesetzt, seinem Charakter nach verlangt das Hauptthema eine breitere Exposition. Dieser Satz ist steif geraten, zu sehr abgezirkelt, es fällt mir bei ihm die alte Regel ein, welche die Komponisten früherer Tage veranlaßte, mit der Niederschrift des letzten Satzes zu beginnen. Und das war klug getan, wenn es auch gewiß kein Radikalmittel war, über die gefürchteten Schwierigkeiten des Schlußsatzes hinwegzukommen. Mengelberg scheint mir an seinem dritten Satz zu lange gedoktert zu haben, jedenfalls geht ihm hier der nötige Schwung ab. Gleichmäßiger, fließender erscheint Alex. Maria Schnabels Sonate, gleich das erste Thema des ersten Satzes ist nach der echten Sonatenweise, gehaltvoll genug, um es zu einer Durchführung zu benützen und, wenn auch nicht gerade tiefgehend, doch derart, daß es den Hörer beschäftigt. Die Bezeichnung Largo finde ich, sofern sie nicht nur Tempoangabe sein soll, nicht gut gewählt für den Inhalt des zweiten Satzes; das Intermezzo füllt seinen Platz gut aus, der ihm zwischen dem langsamen Satz und dem rondoartigen Finale die Rolle des Vermittlers zumeist. Auch bei Schnabel ist der letzte Satz der am wenigsten gelungene, er vergreift sich ein paarmal, indem er Stellen bringt, die für eine Sonate zu belanglos klingen (S. 34, „tempo ad libit.", sei als Hauptbeispiel angeführt). Ein ander Gesicht als diese beiden Sonatenjünger zeigt Alexander Jemnitz. Er steht seinem ganzen Wesen nach auf modernerem Boden, namentlich als Harmoniker, das Ohr muß sich an manche Reibung bei ihm gewöhnen, und man ist fast versucht, zu sagen, daß manches absichtlich geschrieben wurde, um den Philister zu kränken. Zur richtigen Wirkung bedarf es bei seinen beiden Sonaten einer sehr beweglichen, kapriziösen Ausführung, und diese wird schwer sein, da doch beide Spielgenossen enge Fühlung miteinander behalten müssen. Spritzige und schnippische Einfälle bilden ein Hauptmerkmal des Inhalts; wo der Komponist ins Lyrische gerät, wird er etwas weichlich, um nicht zu sagen, süß. Einen Fehler besitzt Jemnitz jedenfalls nicht, den der Schwerfälligkeit; ob dagegen sein kecker Ton überall zusagen wird, ist eine Frage für sich. Man muß aber nur mit dem Wort „Sonate" nicht zu strenge Begriffe verbinden, so wird man Jemnitz schon gerecht werden und — ich kann dies aus Erfahrung sagen — sich an seinen Stil allmählich gewöhnen. A. Eisenmann

Walter Schultheß, Streichquartett D-Moll op. 5. — Verlag Henn, Genf. Kl. Part. 3 Fr.; Stimmen 8 Fr.

Durch die Aufführungen des Schweizer Tonkünstlervereins und die großen Musikfeste (Leipzig, Wien) wurde auch das musikalische Deutschland mit dem schweizerischen Musikleben vertrauter und lernte verschiedene hervorragende Komponisten schätzen. Ihr ehrliches, gesundes Musizieren, der glückliche Einfluß des letzten Beethoven in den Kammermusikwerken (Suter, Schultheß) zeigte uns manchen Weg, der zur Gesundung der überladenen Moderne führen kann. Auch Reger steht späterhin stark im Banne des Meisters, verwendet er doch im A-Moll-Trio op. 141 beinahe genau ein Beethovensches Thema.

Vorliegendes Streichquartett des jungen Zürichers, welcher bisher mit Klaviervariationen, Liedern und einer Violinsonate hervortrat, macht einen durchaus günstigen Eindruck. Alles klingt gut, wie durch die quartettmäßige Erfindung nicht wenig interessante harmonische Wendungen herbeigeführt werden. Der erste, wehmütige Satz weist in der langsamen Einleitung und dem Allegro molto schöne Themen auf, ist klar im Aufbau und bringt in der Durchführung u. a. eine fugenartige Aufstellung der plastisch erfundenen Gegenstimmen des Hauptthemas. Den Beginn genau und in derselben Tonart zu wiederholen, würde man im allgemeinen lieber vermieden sehen. Der zweite, lebensprühende Satz wechselt mit einer ruhigen Stelle ab und schließt sehr innig. Von den freien Variationen über das einfache Thema des letzten Satzes ist die dritte besonders reizvoll; ein stimmungsvoller Epilog führt zum Variationenthema, mit dem das Werk schließt. Wir werden uns freuen, weitere Kompositionen von Schultheß kennenzulernen, und empfehlen das Werk gerne den verschiedenen Quartettvereinigungen. K. Kern

Kreuz und quer

Zu Friedrich Hegars 80. Geburtstag. Am 11. Oktober feierte Friedrich Hegar, der Nestor unter den schweizerischen Komponisten, in Zürich seinen 80. Geburtstag. Was dieser ausgezeichnete Mann gerade auch in Deutschland durch seine großen Männerchöre bedeutet und bedeutet hat, ist ein derart inhaltreiches, und zwar nicht nur die Musik-, sondern auch die Kulturgeschichte betreffendes Kapitel, daß hierüber nur eine ausführliche Darstellung annähernd Klarheit verschaffen könnte. Mit einem Wort gesagt, besteht Hegars Bedeutung auf diesem Gebiet darin, daß er in einer Zeit, da der Männerchorgesang in einer patriotischen Liedertafelsingerei zu versanden drohte, ihm ganz neue Aufgaben stellte, Aufgaben, die ihn vor das Entweder-Oder stellten, entweder mit unerbittlichem Fleiß zu arbeiten oder aber künstlerisch unterzugehen. Und es erfolgte das erstere. Mit einer zähen, immer mehr wachsenden Begeisterung warf man sich auf diese neuen Chöre mit ihren technisch neuen, dabei so außerordentlich phantasievollen Aufgaben. Die großen Chöre, wohl vor allem die Lehrergesangvereine, gingen voran, es folgten allmählich die mittleren und selbst kleineren Chöre, so daß es heute in Deutschland kaum einen Verein, der sich zu den künstlerischen zählt, geben dürfte, der nicht diesen oder jenen „Hegar" — es gibt ja auch einige einfachere, wenn auch jeder seine Schwierigkeiten hat — in seinem „Repertoire" hätte. Freilich, der Einfluß Hegars war auch negativer Art, indem nun andere Komponisten, die aber weder über seine Erfindungsgabe noch seinen durchgebildeten Kunstgeschmack verfügten, auf diesen Pfaden weiter drangen, auf vielfach ganz geschmacklose Art diesen Stil übertrumpfen wollten und dadurch den Männerchorgesang in die Gefahr künstlerischer Unnatur brachten. Ihr ist zu einem guten Teil durch die kaiserlichen Volksliederbücher, die ja wieder in der Gefolgschaft der vor bald zwanzig Jahren einsetzenden Volksliedbewegung standen, begegnet worden, mit dem Resultat, daß Hegars Männerchöre nach wie vor ungebrochen dastehen und noch lange der Zeit trotzen dürften.

Zu Leipzig hat der greise Komponist und Künstler manche besonderen Beziehungen. Nicht nur studierte er am hiesigen Konservatorium, sondern mit dem Lehrergesangverein unter Hans Sitt verbinden ihn engere Bande. Einer seiner schönsten Männerchöre, „Kaiser Karl in der Johannisnacht", ist denn auch „Dem Leipziger Lehrergesangverein und seinem Dirigenten Hans Sitt" gewidmet.

Vor ein und einem halben Jahre, als ich Hegar nach langer Zeit wieder einmal sah und sprach, stand der Künstler noch in voller Rüstigkeit vor mir, die hohe, beinahe hünenhafte Gestalt nicht im mindesten gebeugt. Vor nicht langer Zeit hatte er ein treffliches Streichquartett geschrieben, wohl das beste Zeichen dafür, daß in diesem hochbedeutenden Künstler die künstlerischen Kräfte bis ins höchste Greisenalter frisch und lebendig wirken.

Therese Vogl †. Wieder ist eine Meisterin im Reich der Töne, eine der klassischen Vertreterinnen der Sangeskunst, aus dem Leben geschieden: Therese Vogl, die berühmte Wagnersängerin, die am 29. September im Alter von fast 76 Jahren in München starb. — Als Tochter des Lehrers Thoma am 12. November 1845 in Putzing geboren, zeigte sie frühzeitig ein bedeutendes Gesangstalent, das am Münchener Konservatorium durch Prof. Hauser und Herger seine Ausbildung erhielt. Therese Thoma hatte das Glück, 1864 sofort an das Karlsruher Hoftheater engagiert zu werden, der oft mühselige Weg über die kleineren Bühnen blieb ihr erspart. Ein Jahr später kam sie nach München, wo sie bis 1892 ununterbrochen wirkte. 1868 vermählte sie sich mit dem gefeierten Tenoristen Heinrich Vogl. — In München entwickelte sich die Stimme der Künstlerin bald zu ihrer vollen Schönheit, so daß sie den schwierigsten Aufgaben gewachsen war. Das Gebiet, auf dem sie ihre bedeutendsten Erfolge erzielen sollte, erschloß sich ihr nach der ersten Wiedergabe der Isolde, womit sie ihren Ruf begründete. Seitdem wuchs sie an der Seite ihres Gatten in die größten Aufgaben hinein. Bei den Münchener Tristan-Aufführungen 1872 trug sie durch ihre meisterhafte Leistung als Isolde viel zum Gelingen des Ganzen bei, und anläßlich der ersten Aufführung des Nibelungenrings erntete sie als Brünnhilde wohlverdiente Lorbeeren. Im Rahmen der von Angelo Neumann veranstalteten Wagner-Aufführungen in deutschen Großstädten errang die Künstlerin gleichfalls reiche Erfolge, ebenso anläßlich ihrer Gastspiele in England, Rußland usw. Unter ungewöhnlichen Ovationen verabschiedete sie sich am 10. Oktober 1892 als Isolde vom Münchener Publikum, das sie ungern scheiden sah und ihr ein treues Andenken bewahrte.

Therese Vogl verfügte über einen umfangreichen, wundervoll weichen, trefflich geschulten Sopran; auch darstellerisch bot sie Meisterhaftes. Wie Felix Philippi von ihr berichtet, „vereinigten sich bei Therese Vogl alle guten Geister zu unvergleichlicher Verkörperung der Brünnhilde. Züchtig und jungfräulich als Walküre, als Brünnhilde ein Heldenweib, welches den an ihr begangenen Verrat rächt, geht sie zugrunde; großartig im Kampf, großartig in der Liebe, gewaltig und hinreißend im Tode. Unterstützt vom schönsten Ebenmaß des Körpers, auf dem ein edler, vornehm geschnittener Kopf ruht, ist diese Frau die Grazie selbst. Jede Geste, jede Bewegung entzückt das Auge, jede ihrer Posen bietet dem Bildhauer einen Vorwurf. Therese Vogl erinnert durch den Rhythmus ihres Leibes an eine griechische Priesterin"... Obwohl sie in erster Linie Wagnersängerin war, hat die Künstlerin sich in der Verkörperung Gluckscher Partien, wie Alceste, Armida und vor allem Klytämnestra sowie als Eglantine, Fidelio, Donna Elvira usw. ebenfalls einen Namen gemacht.

Erich Edgar Reimerdes

Artur Brausewetters neueste Broschüre „Die Kulturaufgabe des Deutschen Theaters" ist soeben im Zettka-Verlag, Berlin-Grunewald, erschienen. Der bekannte Autor beschäftigt sich darin mit den gefährdeten Theaterverhältnissen in den besetzten und bedrängten deutschen Gebieten. In einem historischen Ueberblick weist er auf den engen Zusammenhang hin, der immer zwischen Theater und nationaler Kultur bestanden hat. Brausewetter fordert in einem flammenden Appell alle beteiligten Kreise dazu auf, der Ueberschwemmung unserer Theater mit ausländischen, oft sehr minderwertigen Stücken entgegenzutreten, da sie die größte Gefahr für unsere Kunst und Kultur bedeuten.

Die Vereinigten Stadttheater Bochum-Duisburg, welche jetzt im industriellen Westen ihre erste Spielzeit verheißungsvoll eröffnet haben, warteten

unter Dr. Saladin Schmitts Regie gleich mit zwei monumentalen Bühnenschöpfungen, Wagners „Parsifal" und Schillers „Don Carlos", auf. Die Wiedergabe des „Parsifal" war auf das Mystische und Symbolische der Dichtung besonders scharf eingestellt und ließ deshalb die handelnden Personen durch Dämpfung des Dramatischen im stilisierten Rahmen zu Trägern abstrakter Begriffe werden. Auf die im monumentalen Schattenriß sich präsentierende Wandeldekoration war nicht verzichtet worden. — Eine aufsehenerregende Inszenierung von Glucks „Orpheus" schufen auch Oberspielleiter Franz Mannstaedt und Kapellmeister Wilhelm Grümmer. Die sogenannte „Duisburger Fassung" der Oper, welche auf der Wiener und Pariser Opernbearbeitung Glucks fußt, räumte dem Rhythmus und Tänzerischen das Hauptrecht ein, wodurch den Sinnen der Zuschauer neben der Freude an der keuschen Musik auch Gefallen an künstlerischer Plastik und Bewegungsfrische im Handlungsverlauf gesichert wurden.

Sondershausen. Mit dem rauschenden Akkord des ersten Thüringischen Musikfestes, über dessen glänzenden künstlerischen Erfolg berichtet ist, setzte hier die Sommerkonzertzeit ein. Denn darin liegt die Eigenart Sondershausens, daß während der Sommermonate die Musen nicht schweigen, sondern zu regstem Leben sich entfalten. Mehr als hundertjährige Tradition hat die Lohkonzerte geschaffen, die einen musikalischen Anziehungspunkt für die ganze Landschaft darstellen. denn das altberühmte „Lohorchester", die frühere fürstliche Hofkapelle, unter ihrem bewährten Leiter, Hofkapellmeister Prof. Corbach, schenkt hier — im buchstäblichen Sinne, denn der Eintritt ist frei! — allsonntäglich den andächtig lauschenden Zuhörern gar vieles aus dem reichen Schatze der Musikliteratur in künstlerisch vollendeter Weise. Die Kulturarbeit, die hier im stillen geleistet wird, kann gar nicht überschätzt werden, und der Wunsch, sie auch weiterhin erhalten zu sehen, ist selbstverständlich. Es ist schwer, über diese 5 Monate auch nur annähernd erschöpfend zu berichten. Wenn ich feststelle, daß die Vortragsfolgen eine Auswahl von Gluck bis Schönberg brachten, so ist für den Wissenden eigentlich schon alles gesagt. Es war von jeher ein Vorzug des Lohorchesters, für zeitgenössische Komponisten einzutreten, ohne jedoch darüber die älteren Meister zu vernachlässigen. Und dieser Grundsatz waltete auch jetzt wieder. Nur einiges sei erwähnt. Gluck, Händel, Mozart (Sinfonie Es-Dur Nr. 3. Klarinettenkonzert, Fagottkonzert), Beethoven (2., 4. bis 6. Sinfonie), Schubert, Schumann (1., 3., 4. Sinfonie), Mendelssohn, Brahms (Haydn-Variationen, 2. Sinfonie), Götz (F-Dur-Sinfonie), Wagner und Liszt (Ideale, Bergsinfonie) waren ebenso vertreten wie Volkmann, Cornelius, Wolf (Ital. Serenade), Thuille und Reger (Hillervariationen). Als Erstaufführung verstorbener Meister sind zu erwähnen Bruckners 2. Sinfonie und Herrmanns Sinfonia patetica. Daneben hörte man auch die slawischen Meister Dvořak (Aus der neuen Welt), Smetana (Mein Vaterland) und Tschaikowsky (Rokokovariationen. Mozartiana, 5. und 6. Sinfonie). Aber auch die lebenden Komponisten fanden gebührende Berücksichtigung. Ich erwähne Richard Strauß mit der Serenade für 13 Blasinstrumente und der sinfonischen Fantasie „Aus Italien", d'Albert, Sibelius, Delius, Woyrsch (Böcklin-Suite), Ewald Sträßer, dessen D-Moll-Sinfonie zum erstenmal hier aufgeführt wurde, Weißmanns ganz entzückende Tanzfantasie op. 35a (ebenfalls Erstaufführung), Rimsky-Korssakows sinfonische Suite „Scheherazade", Walter Braunfels' Serenade op. 20 und Arnold Schönbergs „Verklärte Nacht". Nur einige Andeutungen konnte ich geben, und auch diese berücksichtigen nicht die Abendkonzerte, die im allgemeinen einen leichteren Charakter haben, aber doch die Linie guten Geschmacks stets wahren.

Dr. Reichel

Zeitz. Das Städt. Orchester bringt in diesem Winter 6 große Sinfoniekonzerte. Hervorzuheben sind: Ein Reger-Brahms-Abend, 1. Sinfonie von Mahler, Rügen-Sinfonie von Riemenschneider und die 7. Sinfonie von Bruckner. Außer diesen Konzerten finden noch volkstümliche Sinfoniekonzerte, Kammermusikabende und Schülerkonzerte statt.

Brünn. Tschechische und slowenische antideutsche Kunstpolitik. Nach einem Beschluß des Stadtrates soll der Deutschen Theatergesellschaft in Brünn die Benutzung des Stadttheaters, das ihr bisher an zwei Tagen der Woche zur Verfügung stand, zugunsten des tschecho-slowakischen Nationaltheaters in Prag nun ganz entzogen werden.

Ziel der Modernen. In der Zeitschrift „Melos", dem Organ für expressionistische Musik — so sieht wenigstens immer noch die Titelseite aus — kommt im 11./12. Heft des zweiten Jahrgangs der Komponist E. Lendvai nach der Besprechung von Werken des Polen K. Szymanowskis und von Alois Hába (Klaviersonate op. 3) zu folgendem Ergebnis: „Ziel der Modernen: Capriccio, Burleske, Bizarrheit, dekadente Phraseologie, das Unerhörte, ruhelos Zerrende, verzagt Zerfallende, wahnsinnig Peinigende. Maßlosigkeit des kleinen Ichs in der Überfeinerung. Krank-Menschliches. Allzumenschlich-Totes."

Wir sind weit davon entfernt, über diese Auffassung, die vor einem Jahr in dieser Zeitschrift zu äußern noch unmöglich gewesen wäre, irgendwie zu frohlocken und lachend zu konstatieren, daß der „Melos" eine tüchtige Schwenkung vollzogen haben müsse, wenn er die Modernsten von einem seiner ständigen — nicht zufälligen — Mitarbeiter in der angegebenen Art beurteilen läßt. Mit einer Befehdung, die ihren Zweck darin sieht, den Gegner gerade dann lächerlich zu machen suchen, wenn er sich nach solchen Grundlagen umsieht, über die man sich wohl verständigen kann, sollten wir uns heute nicht mehr begnügen, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil damit der Hauptsache, auf die es schließlich dem, der's wirklich ernst meint, einzig ankommt, nämlich der Kunst und ihrer Entwicklung, nicht im mindesten gedient ist. Darauf aber käme es an, wer die solideren Grundlagen für die Kunst der zukünftigen Zeit zu errichten vermag, auf daß jene jungen und wirklichen Talente, die in derart brüchigen Zeiten wie den unsrigen nicht wissen, nach welcher Seite sie eigentlich ihre Kräfte ausbilden sollen, klar zu sehen vermögen, worauf denn schließlich alle echte Kunst beruht. Wenn Lendvai nach dem obigen Zitat die „Frage" erhebt: „Gehört nicht ins musikalische Ausdrucksgebiet das Große, Erhabene, Strom innerer Kraft, nämlich Sichselbstbezwingendes, mutig Aufbauendes, gütig Trostreiches? Entwichtigung des kleinen Ichs mit seinen Naturalismen und psychologischen Rätseln? Maß in allem?", also erst bei der Frage angelangt ist, was denn wohl ebenfalls zur Kunst notwendigst gehöre, so freuen wir uns darüber, als ein positives Zeichen dafür, daß man auch in diesem Lager einzusehen beginnt, daß es in der Kunst schließlich auch auf die menschliche Persönlichkeit und ihre Durchbildung ankommt. Und könnten wir uns darüber verständigen, daß eine menschlich wie musikalisch durchgebildete Persönlichkeit mit den modernsten Mitteln der Tonkunst auch nicht soviel anfangen könnte noch — wollte?

Unbekannte Kompositionen Anton Bruckners sind außer einer Reihe von Skizzen und Entwürfen des Meisters im Stift St. Florian aufgefunden und dort bei der Bruckner-Gedächtnisfeier des Stiftschores aufgeführt worden, nämlich eine Kantate „Auf Brüder, auf zur frohen Feier", ein Männerchor auf das deutsche Vaterland, ein geistliches Lied für Chor, Solo und Orgel „Entsagen" und eine Komposition des 22. Psalms.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Die Tänzerin", komische Oper von Hans Petsch (Stadttheater Guben).

„Der Tänzer unserer lieben Frau", Legendenspiel von Fr. Weinrich, Musik von Br. Stürmer (Residenztheater München).

KONZERTWERKE

Quintett von Franz Bothe und Sextett (mit Klavier) von Felix Weingartner (Konzert in Buenos-Aires).

„Der Berg des heiligen Feuers", symbolisches Singspiel von R. Bergh (Osnabrück).

„Streichquartett" Nr. 4 von Hugo Kaun (Singakademie Berlin).

„Liedsinfonie nach Brentano und Eichendorff", von Carl Schadewitz (Leipzig).

„Lustspielouvertüre" von E. Toch; „Sinfonia brevis" von Ph. Jarnach (deutsche Uraufführung) (Nationaltheater Mannheim).

„Sinfonische Musik" mit Sopransolo von G. Peeters (Berlin).

„Drei Hymnen" von R. Strauß (Philharmonie Berlin).

„4. Sinfonie" von E. Sträßer (Landestheaterorchester Stuttgart).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Hans Störrick", Oper in 5 Akten, von E. Prager (Stadttheater Eisenach).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Die Rauensteiner Hochzeit", Oper von W. von Waltershausen (Staatsoper München).

„Sinfonische Fantasie" für großes Orchester von Felix Heß (Baden-Baden).

„Beatrice und Benedikt", Oper von Berlioz (Nationaltheater Mannheim).

„Sinfonische Variationen" von A. Dvořak; „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied" von J. Haas; „Morgenländische Fantasie" von G. v. Keußler; „Le divin poème" von A. Scriabine; „Sinfonie" von E. Straesser; „Bürger als Edelmann", Suite von R. Strauß; „Feuerwerk" von J. Strawinski (Orchesterverein Breslau).

„Deutsche Wandervögel", Romantische Suite von E. Koch; „3. Sinfonie" von Mahler; „Sommeridyll" für Kammerorchester von A. Reuß; „Scheherazade", Suite von Rimsky-Korssakow; „Francesca da Rimini" von Tschaikowsky; „Serenade" von Weiner; „Phantastische Variationen" von Braunfels; „8. Sinfonie" von Bruckner; „Zarathustra" von Strauß; „2. Sinfonie" von Sibelius (Konzerte des Staatstheaters Kassel).

Musikfeste und Festspiele

Die Zentralleitung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins teilt uns mit: Nach Fühlungnahme mit Herrn Siegfried Wagner, Bayreuth, d. h. also mit der Festspiel-Leitung, sind wir heute in der Lage und ermächtigt bekanntzugeben, daß — vorbehältlich eines weiteren günstigen Verlaufes der Werbung der „Deutschen Festspiel-Stiftung Bayreuth" — bei der geplanten Wiederaufnahme der Festspiele im Jahre 1923 voraussichtlich: „Die Meistersinger", „Parsifal" und „Der Ring des Nibelungen" zur Aufführung gelangen werden.

Rostock. Das Stadttheater veranstaltete am 8. und 9. Oktober ein zweitägiges Hugo-Kaun-Fest. Zu Gehör kamen: 3. Sinfonie in E-Moll, Klavierkonzert mit Orchester. Außer Liedern folgte die Erstaufführung der phantastischen Oper „Der Fremde".

Musik im Auslande

Argentinien. Das Wendling-Quartett hat, wie wir uns auf Grund von argentinischen Zeitungen überzeugt haben, durch seine Konzerte das Interesse für deutsche Kammermusik so gesteigert, daß das Quartett in Buenos-Aires allein für 12 Konzerte verpflichtet wurde.

Helsingfors. Die finnische Staatsoper wird in kommender Spielzeit zum ersten Male „Die Meistersinger" bringen, außerdem auch die „Josephslegende" von R. Strauß unter Leitung von Prof. F. Mikorey.

Deutsche Kunst in Spanien. Auch in diesem Jahre finden in Barcelona zwei Stagionen mit deutschen Künstlern statt, an deren Spitze Generalmusikdirektor Walter aus München und Kapellmeister Klemperer aus Köln stehen. In der ersten Stagione gelangt der „Ring" dreimal zur Aufführung, in der zweiten je vier- bis fünfmal „Salome", „Rosenkavalier" und „Meistersinger". Auch für die hervorragendsten Partien wurden deutsche Künstler verpflichtet.

Paris. Unter den Novitäten, die die Große Oper in diesem Winter bringen will, wird an erster Stelle ein Werk von Saint-Saëns genannt. Es ist eine fünfaktige Oper; sie heißt „Ascanio" und entnimmt ihren Stoff der italienischen Renaissance.

Paris. Die Komische Oper brachte „Le Sauteriot" (Keyserlings Drama „Ein Frühlingsopfer"), ein Musikdrama von Silvio Lazzari, mit großem Erfolg zur Aufführung. Für die kommende Spielzeit sind an Erstaufführungen vorgesehen: „A l'ombre de la Cathédrale" von G. Hue; „Die Hochzeit in Korinth" von H. Büsser; „Launen des Königs" von P. Puget; „Polyphem" von J. Gras; „Beim Glockenklang" von H. Bacheles; „Dame Libellule" von Bl. Fairechild; „St. Odile" von M. Bertrand; „Fra Angelico" von Th. Hillemacher; „La Griffe" von F. Fourdrain; „Messaouda" von Ratez; „Le Festin de l'Araignée" von Roussel; „Les uns et les autres" von M. d'Ollone.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Walter Giesekings Sommerkursus. Vor einigen Wochen beendigte Walter Gieseking einen Kursus im Klavierspiel, den er auf die Aufforderung seines ehemaligen Lehrers, Herrn Direktor Leimer, am Städtischen Konservatorium in Hannover gehalten hat. Er hatte sich die große Aufgabe gestellt, die Entwicklung der Klaviermusik von Bach bis in die neueste Zeit hinein zu veranschaulichen. Sein Programm enthielt unter anderem folgende Kompositionen: Von Bach eine Suite, von Beethoven fünf der schönsten und späteren bzw. letzten Sonaten, von Schubert die Wanderfantasie, von Schumann die Fantasie op. 17 und die sinfonischen Etüden, von Chopin drei Balladen und die Fantasie in F-Moll, von Brahms Intermezzi und die Sonate in F-Moll, von Liszt die Sonate in H-Moll, von Reger die Variationen über ein Thema von Bach, von Grieg lyrische Stücke und die Ballade, ferner eine große Reihe Kompositionen von Debussy, Ravel, Scott, Busoni, Symanowski usw. Gieseking erläuterte den Aufbau dieser Kompositionen, sprach über Rhythmus und Anschlag und führte mit überzeugenden Worten die Teilnehmer des Kursus in die moderne Musik ein. Beim Vortrag der Kompositionen, von denen ein Teil der modernen technisch weit schwieriger sind als die anspruchvollsten Lisztschen, entfaltete er eine so glänzende, bravouröse Technik und eine so durchgeistigte, mit den unerhörtesten Anschlagsfeinheiten ausgestatteten Aufführung, daß die Bewunderung und Begeisterung der Zuhörer keinen Ausdruck fand. So bedeutet der Sommerkursus Giesekings ein großes Ereignis im Musikleben Hannovers.

Görlitz. Im Oktober wurde hier ein Musiklehrer-Seminar, nächst dem Berliner Institut das erste im Reich, eröffnet und der künstlerischen Leitung von Prof. Hugo Kaun und Musikdirektor Kühnel (Berlin) unterstellt. Die Gründung erfolgt durch die Organisation deutscher Musiklehrkräfte.

Eichstätt. Wie seit einer längeren Reihe von Jahren, so hielt auch in den diesjährigen Sommerferien Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann von hier einen Kurs für polyphonen Gesang ab. Der Kursleiter hatte sich das ideale Ziel gesteckt, die zahlreichen Teilnehmer für den Reichtum und die Schönheiten der alten Kirchenmusik zu begeistern. Dies erreichte er in hohem Maße, dank seiner, trotz der Jahre, von jugendlichem Feuer und Idealismus durchglühten Persönlichkeit. Zur Behandlung stand in diesem Jahre das große Gebiet der Motetten. Mit sicherer Hand griff Widmann aus der Stoffülle typische Beispiele von Palestrina, Orlando di Lasso, Gabrieli, Vittoria, Marenzio, Witt u. a. m. heraus und stellte sie einander gegenüber. Von besonderem Interesse war die Zusammenstellung von Werken verschiedener Meister über den gleichen Text. Den Teilnehmern eröffneten sich auf diese Weise Ausblicke auf die Motettenmusik von wunderbarer Klarheit und Schönheit, so daß man sich fragte: „Wie können Werke von solcher Reinheit und Größe und von solchen Gefühlswerten in Vergessenheit geraten?“ Wenn in Bayern in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine Besserung in der Wertschätzung dieser alten Musik eingetreten ist, so ist das zu einem Teil das Verdienst der rastlosen, zu jedem Opfer bereiten Arbeit Domkapellmeister Widmanns, der auch eine Reihe von wertvollen Werken erwähnter Meister neu herausgegeben hat. Loeber

Konzertnachrichten

Die 10 Sinfoniekonzerte des Landestheater-Orchesters Stuttgart unter Leitung von Fritz Busch im Festsaal der Liederhalle bringen an Werken bekannter Meister die 2., 8. und 9. Sinfonie von Beethoven, Sinfonien von Haydn und Mozart, die Bläser-Serenade in B-Dur von Mozart, E-Moll-Sinfonie von Schumann, 1. und 4. Sinfonie von Brahms, Böcklin-Suite von Max Reger, die Faust-Sinfonie von Franz Liszt, Suite „Der Bürger als Edelmann“ von Richard Strauß und „Ein Heldenleben“ desselben Komponisten, Ouvertüren von Berlioz, Mendelssohn, Brahms. An Werken moderner Meister die Uraufführung der 4. Sinfonie von Ewald Sträßer, Werke von Bleyle, Theo Blumer, Joseph Haas, Adolf Busch, Josef Rosenstock, Robert Müller-Hartmann.

Von Gesellschaften und Vereinen

Oschatz. Anläßlich der Fünfzigjahrfeier des Lehrerseminars am 23.—24. September war hier ein Festkonzert unter Mitwirkung von Professor Pembaur und Maria Pembaur.

Duisburg. Der Duisburger Lehrergesangverein, der des Krieges wegen seine Tätigkeit hatte unterbrechen müssen, wird unter Leitung von Scheinpflug im November wieder an die Öffentlichkeit treten, und zwar u. a. mit den Chorwerken von Bruckner, das hohe Lied, Reger, Hymne an den Gesang u. a.

Ein Konzertbund in Stuttgart. Wie mit der Gründung der Theatergemeinde, so ist Stuttgart auch mit Schaffung des Württembergischen Konzertbundes vorgegangen. In 7 Gruppen zu je 6 Abenden (auch Orchester- und Chorkonzerte sind dabei) bietet dieser Zusammenschluß einen Stamm von Veranstaltungen, die gerade durch ihre Regelmäßigkeit bildend wirken sollen.

Köln. Die Vereinigung zur Förderung des Volksbildungswesens hat eine musikalische Volksbibliothek ins Leben gerufen, die nach den von Dr. Paul Marsop aufgestellten Grundsätzen ausgestattet und fortgeführt werden soll. Die Stadt Köln hat ihrerseits einen bestimmten Betrag zur Anschaffung von Musikbüchern beigesteuert, so daß zunächst eine Art musikalischer Volkslesehalle geschaffen werden konnte.

Der Verein Leipziger Kinderfreunde (Kinderschutz E. V.) veranstaltet im kommenden Winter wiederum 6 Jugendkonzerte, deren künstlerische Leitung Erich Liebermann-Roßwiese übertragen ist. Die Konzerte werden auf Grund der in den vergangenen Jahren gesammelten Erfahrungen durchgeführt, und finden in der Zeit vom Oktober 1921 bis Februar 1922 an Sonntagnachmittagen mit folgendem Programm statt: „Das Kind in Dichtung und Musik.“ „Das deutsche Volkslied.“ „Weihnachtsmusik.“ „Zeitgenössische Musik.“ „Kammermusik.“ „Humor in Ton und Wort.“

Wien. In der Wiener Hofburg fand kürzlich anläßlich des 25jährigen Bestehens des österreichischen Musikerverbandes eine sehr zahlreich besuchte Festversammlung statt, der auch viele auswärtige Delegierte beiwohnten. Der Präsident des österreichischen Musikerverbandes teilte mit, daß die Gründung eines germanischen Musikerblocks beschlossen sei, der die Musiker Österreichs, Deutschlands, der Schweiz, der skandinavischen Länder und der deutsch-amerikanischen Kollegenschaft, zusammen etwa 90000 Musiker umfassen wird. Dieser Block soll ein Gegengewicht gegen den schon bestehenden internationalen Musikerverband bilden, in dem Frankreich, England, Italien, Belgien, Spanien usw. vertreten sind.

Zürich. Hier hielt die Neue Schweizerische Musikgesellschaft am 15. und 16. Oktober ihre Tagung ab. Diese Gesellschaft widmet ihre Kräfte in erster Linie der musikgeschichtlichen Forschung und ist somit ein Gegenstück zur Deutschen Musikgesellschaft. Es wurden Vorträge gehalten von G. Handschin: Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz; von K. Nef: Geschichte der Allemande; E. Refardt: Der Rhythmus als objektiver Wertmesser; M. Fehr: Ständchen und Ständchenmusik: A. Cherbuliez: Psychologie der Kadenz; E. Bernoulli: Ludwig Senfl als Sammler und Redaktor. Dazu fand ein Konzert statt, das in seiner ersten Hälfte deutscher Instrumentalmusik aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Rosenmüller, Petzel, Biber, Scheiffelhut) gewidmet war, im zweiten Teil den Vortrag Ständchenmusik mit Werken von O. Vecchi (aus dem Amfiparnasso von 1597), Mozart und Schoeck illustrierte. Vorsitzender der Gesellschaft ist Dr. Max Fehr (Winterthur).

Persönliches

Prof. Karl August Rau, der Direktor der Musikabteilung des fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg, ist in Frankfurt im Alter von 31 Jahren plötzlich gestorben.

Dortmund. Städtischer Musikdirektor Prof. Jul. Janssen, der hochverdiente Dirigent des Musikvereins, ist am 24. September nach schwerer Krankheit gestorben. So war es dem fast 70jährigen Meister nicht mehr vergönnt, sich im November dieses Jahres von seinem großen Verehrerkreis durch das letztmalige Dirigieren der „Missa solemnis“ zu verabschieden.

Hagen. Paul Hoppe, der Gesangspädagoge und Lehrer am Konservatorium, feierte am 17. Oktober sein 50jähriges Jubiläum.

Prof. Hans Sitt, der ausgezeichnete Violinlehrer am Konservatorium zu Leipzig, an dem er seit 1883 als einer der unermüdlichsten und schaffensfreudigsten wie auch erfolgreichsten Lehrer wirkte, ist mit dem 71. Jahre in den Ruhestand getreten.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Für die Schriftleitung verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Ausstattung: Wilhelm Scheffel, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 22, erscheint am Sonnabend, den 19. November 1921

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

88. Jahrgang Nr. 22 — *Leipzig, Sonnabend, den 19. November* — 2. Novemberheft 1921

Musikalische Gedenktage

16. 1766 Rodolphe Kreutzer * in Versailles. Der berühmte Geiger („Kreutzersonate"). **17.** 1816 Wilhelm Ambros * in Mauth bei Prag. Der eminente Musikhistoriker. / **18.** 1860 Ignaz Paderewski * in Kurilowka. / **19.** 1828 Franz Schubert † in Wien. / **20.** 1894 Anton Rubinstein † in Peterhof. / **21.** 1879 Sigfrid Karg-Elert * in Oberndorf a. Neckar. / **22.** 1710 Friedem. Bach * in Weimar. — 1780 Konradin Kreutzer * in Meßkirch. — 1900 Arthur Sullivan † in London. / **23.** 1853 Friedrich Schneider † Dessau. Einst als Oratorienkomponist sehr bekannt. / **24.** 1842 Lilli Lehmann * in Würzburg. / **25.** 1752 Johann Friedrich Reichardt * in Königsberg. — 1830 Pierre Rode † auf Schloß Bourbon bei Damazon. Ausgezeichneter Geiger und Komponist für sein Instrument. — 1883 Ludwig Erk † in Berlin. — 1901 Joseph Rheinberger † in München. / **27.** 1474 Guillaume Dufay † in Cambrai. Von großer Wichtigkeit für die Entwicklung der mehrstimmigen Musik. / **28.** 1829 Anton Rubinstein * in Wechwotynecz. / **29.** 1643 Claudio Monteverdi † in Venedig. Italiens größter Opernkomponist im 17. Jahrhundert. — 1784 Ferdinand Ries * in Bonn. Der Schüler Beethovens. — 1862 Friedrich Klose * in Karlsruhe. — 1797 Gaetano Donizetti * in Bergamo. — 1866 Waldemar v. Baußnern * in Berlin. Wirkt jetzt als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt. **30.** 1796 Karl Loewe * in Löbejin. — 1847 August Klughardt * in Köthen. — 1861 Ludwig Thuille * in Bozen.

Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen

Zugleich ein Beitrag zur musikalischen Jugenderziehung[1])

Von Bernhard Schneider / Dresden

Will man den musikalischen Geschmack unsrer heranwachsenden Jugend bilden, so muß lebendige Musikpraxis einsetzen. Worte tuns freilich nicht. Bei dieser Zeitkunst kommt es vor allem darauf an, daß die Zöglinge mehr als bisher daran gewöhnt werden, melodische und harmonische Klangfolgen zu hören und musikalische Gedanken aufzufassen und auswendig wiederzugeben, kleine Tonstücke melodisch und harmonisch analysieren und durch Vergleichung Gutes vom Schlechten unterscheiden zu lernen. Musikalisches Fühlen und Denken sollen gleichmäßig gepflegt werden. Dies kann etwa in der Weise geschehen, wie es Johannes Schreyer in seiner Harmonielehre (Merseburger Verl.) tut, dessen neuzeitlichen Anschauungen man bei der Erziehung zum Musikverständnis allenthalben folgen müßte. Es darf nicht vorkommen, daß z. B. die Tannhäuser-Ouvertüre R. Wagners von einem Schüler-Geigenorchester unter freundlicher Unterstützung der Orgel aufgeführt wird. Man sollte nie das Volkslied „Ach, wie ist's möglich dann" in der süßlich-sentimentalen Fassung von Helmine von Chéçy und Fr. Kücken singen lassen, sondern die gesunde und kernige Urgestalt bieten, wie sie in einer Aufzeichnung aus dem 18. Jahrhundert (Hildburghausen) vorliegt.

Um den musikalischen Geschmack der Jugend zu bilden, folgt man am besten dem Werdegang der Tonkunst. Wie alles geschichtlich Gewordene

[1]) Wir beginnen hier mit der Veröffentlichung eines größeren Artikels, der sich über drei Nummern erstrecken wird. Er gibt eine Besprechung der in Frage stehenden Literatur, die ein seltener Kenner derselben in kritischer Begutachtung an uns vorbeiziehen läßt. Neben dem allgemeinen möge der Aufsatz aber auch den Zweck haben, unseren Lesern bei der Wahl behilflich zu sein, die sie hinsichtlich dieser Literatur für den Weihnachtstisch treffen wollen. Die Auswahl ist überreichlich, man wähle nun! — Die Schriftleitung

etwas natürlich Gewordenes, ein verkörpertes Naturgesetz ist, dem man nachgehen muß, so soll auch die historische Entwickelung der Tonkunst in ihren allgemeinen Grundtypen in der musikalischen Jugenderziehung wiederholt werden. Nun ist das Volkslied der Urquell alles künstlerischen musikalischen Schaffens. Dieses ist also Grundlage und Ausgangspunkt, das beste Vorbild bei der Erziehung zum Musikverständnis.[1])

Die Brücke zum Volkslied bildet das Kinderlied, in seinem Bau noch weit einfacher als das Volkslied. Aus dieser Quelle müssen die jungen Herzen noch reichlicher als bisher genährt werden. Leider ist sie nicht genügsam bekannt und gewürdigt. Zwei große Strömungen fallen bei näherer Betrachtung ohne weiteres auf: 1) das Volkskinderlied und 2) das Kunstkinderlied. Das

Volkskinderlied

findet man vor a) ohne irgendwelche instrumentale Begleitung und zwar α) einstimmig oder β) mehrstimmig; dann b) mit Begleitung des Klaviers oder der Gitarre (Laute) α) einstimmig oder β) mehrstimmig.

Die Literatur für das einstimmige, unbegleitete Volkskinderlied ist zwar reich und umfaßt viele deutsche Landschaften, aber sie ist nicht so leicht zugänglich; mundartliche Gestaltungen schließen oft auch allgemeinen Gebrauch aus. Die musikalischen Varianten aber geben dem geschickten Lehrer bei Einführung ins Notenverständnis wertvolle Fingerzeige. (Vgl. Singweisen zum Lesebuche, Heft I, Jul. Klinkhardt Verlag) Folgende verdienen insbesondere die Aufmerksamkeit der musikalischen Bildung und Erziehung. Ist doch der Gesang das erste und wichtigste musikalische Bildungsmittel schon deshalb, weil ein jeder Mensch das köstlichste Instrument, den Kehlkopf, als Gabe der Natur empfangen und stets zur Verfügung hat.

Das Volkslied in seinem flüssigen Leben ist unser herrlichster Schatz, unser heiligstes Volksgut: es birgt Weisen feinster und kühnster Linienführung; schön, logisch entwickelte und gesteigerte Musikteilchen (Motive); mannigfacher, reizvoller Rhythmus, der zu fesselnden harmonischen Ausdeutungen Gelegenheit gibt; einfachste Harmonik (T, S_6, D_7 und deren Parallelen) bei sparsamer Modulation nach den nächstverwandten Tonarten. Dabei sind außer unsern modernen beiden Tongeschlechtern (Dur und Moll) besonders in älteren Weisen (um 1500) auch die alten Kirchentonarten, besonders das dorische und äolische, vertreten, die in ihrer kraftvollen Herbheit zu heilsamer Abwehr weichlicher neuer Weisen nachdrückliche Pflege verdienen. Bei acht- bis sechzehntaktiger Ausdehnung ist die Form knapp und zeigt klar die scharf in Vordersatz und Nachsatz gegliederte Periode. Dazu sind Wort und Weise meist zu untrennbarem Ganzen innig verschmolzen und decken sich vollkommen. Somit wäre das musikalische Volksliedganze knapp, anschaulich, faßlich, vielseitig, fesselnd — ein reifes, vollkommenes Kunstwerk. Da kommt vor allem Frz. Mgn. Böhmes „Deutsches Kinderlied und Kinderspiel" in Frage, das eine schier erstaunliche Fülle von Stoff aller Gefühlsgebiete enthält; dieses umfassende Quellenwerk (Breitkopf & Härtel Verlag 1897) müßte unbedingt in jeder Schulbücherei stehen. In alphabetischer Folge sei weiter aufmerksam gemacht auf Martin Bölitz, schöne alte Kinderlieder, gute Auswahl, sehr anziehend illustriert von Adolf Jöhnssen (Nürnberg, E. Nister); J. Dillmann, Hunsrücker Kinderlieder und Reime (A. Heil, Frankfurt a. M. 1919). Darin manches spaßige, dialektische Verschen und verschieden ausgreifendere Weisen.

J. v. Harten u. K. Henniger bringen 100 Kinderspiele aus ganz Deutschland im Verlag Schaffstein (Blaubeuren); Georg Hegers Ri-ra-ritzelche enthält Volkslieder aus der Pfalz am Rhein, darunter einige niedliche, für Kinder geeignete (Kaiserslautern 1912, H. Kayser), dazu hübsche Bildchen. Ringel, Rangel, Rosen von Fritz Jöde enthält eine reiche Auswahl von Reigen- und Spielliedern für alle Altersstufen bis aufwärts zu 15, 16 Jahren. H. Krapps Odenwälder Spinnstube (Darmstadt 1910, Bergsträßer) bietet reiche Ausbeute für größere Kinder. Max Kuckei gab Kinderlieder aus Schleswig-Holstein heraus unter dem Titel „Van Gold dree Rosen" (Schleswig 1913, Jos. Berger). Maria Kühn sichtete das Material in „Macht auf das Tor!" (Langewiesche); leider fehlt darin manches Schöne, während manches Entbehrliche aufgenommen wurde. Ein Mangel ist auch, daß manche Liedchen ohne die Weisen gegeben werden. Die pittoresken Vignetten können den Mangel nicht ersetzen.

Walter Lehnhoff bietet in glücklicher Auswahl 100 schöne alte Singspiele mit prächtigen farbigen Bildern von Mauder im Verlag der Jugendblätter München; es ist geeignet, selbst den Kleinsten helle Freude zu machen. Bei Vietor in Cassel ließ der unermüdliche Jos. Lewalter ein umfangreiches Quellenbuch erscheinen, das sich dem Böhmeschen Werke würdig an die Seite stellt; es umfaßt namentlich die hessische Landschaft. Gertrud Meyer hat bei Teubner-Leipzig mehrere Hefte von Volks- und Kindertänzen herausgegeben. Hier kommen zunächst in Betracht: Tanzspiele und Singtänze (1909). Wesentliche Bestandteile des Kinder- und Volksliedes sind Kindertänze, Kinderspiele, Reigen, der Volkstanz.

[1]) Siehe z. B. Klavier-Schule und Melodienreigen von Uso Seifert, Verlag von Steingräber.

Der Gesang und die Selbstdarstellung in den rhythmischen Bewegungs- und Vorsehungsspielen sind so wichtige, ursprünglich musikalische Faktoren, daß man sie nicht übersehen darf; wächst doch auf späterer Entwickelungsstufe die reine Instrumentalmusik daraus hervor. Gesangmusik und Singspielreigen müssen beim Musikbetriebe der Instrumentalmusik vorausgehen und zwar diejenige Vokalmusik, die der erste Ausdruck allgemein musikalischen Empfindens und Darstellens ist, also Volkskinderspiel und Volkstanz mit ihren aus der Phantasie herausgeborenen Stoffen. Verbindung von Wort, Ton und Bewegung geben den vollständigsten Ausdruck der Phantasie und des Gemütes der Menschennatur. Die Sätze: „Das Lied ist die Hauptsache bei den Liedertänzen; die wechselnde Stimmung muß durch den Tanz, mit dem Spiel begleitet werden; je mehr man am Lied teilnimmt, desto besser tanzt man," verdienen, stark unterstrichen zu werden. Besonderen Wert hat dieses Büchlein, weil es auch alte Lieder aus der Zeit um 1500 bringt, z. B. „Der Mai, der Mai, der bringt uns Blumen viel" — „Ich weiß ein feines, braves Mägdelein" — einen alten märkischen Tanz: „Jetzt tanzt Hahnemann!" — „Jungfer mit dem roten Rock" (1544) — daneben finden wir auch einige schwedische Weisen, die zum Vergleich mit den deutschen reizen.

Nicht vergessen sei der alte gute Kinderfreund F. Pocci, der mit K. v. Raumer zusammen bei Meyer-Leipzig ein illustriertes Büchel herausgegeben hat, das auch heute noch Freude machen wird. Wer die vortreffliche Zeitschrift Dr. Jos. Pommers, Das deutsche Volkslied (Wien) erlangen kann, wird in den 25 Jahrgängen manche Kinderliedperle finden. Jeder deutsche Volksmusikfreund müßte eigentlich dieses vielseitige interessante Monatsblatt unterstützen. Die Hamburgerin Mina Radczwill zeigt in ihrer Reigensammlung und in ihren Singspielen in echt deutscher Weise den Weg, der vom naiven Kinderspiel zum Volkstanz und weiter aufwärts führt, ganz im Gegensatz zu Dalcroze, dessen oft an Absinth-Kultur gemahnende Künsteleien nicht immer aus naivem Geiste quellen.

Ihre anregenden theoretischen Darlegungen über Entstehung der Reigen, Reigenschmuck, Kleidung in der Reigensammlung (5. Auflage 1921) verdienen weitgehendste Beachtung. Die neuen Reigen sind sorgfältig geordnet für Kinder vom 6.—8., 9.—11. und 12.—15. Lebensjahre. Eine klare Beschreibung der mit ihren Schülerinnen selbst erfundenen Singspiele wird durch Zeichnungen vorzüglich ergänzt. Die Singspiele (3. Auflage 1919) enthalten a) alte Spiele und Singtänze, b) Tänze, die deutlich die Veränderung durch die Neuzeit aufweisen und c) solche, die von Erwachsenen für Kinder geschaffen wurden. Diese letzten scheinen die besten zu sein. Alles darin ist aber gediegen: schöne Erfindung, gute Bilderbeigabe zur Erklärung. Die Gesänge, oft 2stimmig, sogar 3stimmig, manche mit Begleitung, können ebensogut einstimmig ohne alle Begleitung ausgeführt werden.

Eine weitere Sammlung landschaftlicher Kinderlieder von Fr. Schön fesselt uns gegenwärtig besonders darum, weil sie das Saarbrücker Land umfaßt (1909, Saarbrücken, A. Schender). Christian Schwingel gibt, schön geordnet vom Leichten zum Schweren, unterstützt durch Zeichnungen und klare Beschreibungen „Spiellieder und Reigen für Mädchen" im Verlag von L. Greßler. Der 2stimmige Satz kann auch einstimmig gesungen werden. Auch eine hübsche Sammlung von der Wasserkante darf nicht unerwähnt bleiben, die der feinsinnige Lübecker Organist Wilhelm Stahl 1915 bei Gebr. Borchers veröffentlicht hat, nämlich 100 Volkskinderlieder aus Lübeck; nicht alle in Mundart und die mundartlichen mit Wort- und Sacherklärung. Die Weisen sind schön geordnet.

Neueren Ursprungs (1919, Jena, Diederichs) und mit Auswahl zu benützen ist „Frühling und Sommer", 23 neue Volkstänze von Max Tepp. Es sind noch recht viel alte Weisen dabei und viele in früheren Sammlungen bereits zu finden, z. B. Otts Goldringelein (1544), verlorner Kranz (1561). Der Herausgeber hätte nicht komponieren sollen! Vgl. Nr. 6: stümperhaft, schlecht deklamiert — warum nicht die Originalweise? Nr. 11: Betrogen — nicht flüssig, unnötige Melodiefiguration. Warum sind zwei französische Tänze von Laborde (1780): Bourrée und Air de la clochette aufgenommen? Sind wir auch auf diesem Gebiete so arm? Ganz deutschen Charakter haben F. Wiedemann und Krämer in ihrer mustergültigen Sammlung: 84 volkstümliche Spiellieder (Verlag Bädeker, Essen); darin findet man manche schöne, unbekannte Weise. Kinderlieder aus Sachsen finden wir in G. Winter, „Ringel, Ringel, Rosenkranz" (1913, Leipzig, Dürr). Manches textlich und musikalisch unbekannte und humorvolle Lied darin wird die Musikfreude der Kinder erhöhen.

Volkskinderlieder mit Klavierbegleitung,

die die Weise hebt und den Wortinhalt belebt, gibt es eine ansehnliche Reihe. Allen voran geht J. Brahms mit seinen 14 Volkskinderliedern, den Kindern Robert und Clara Schumanns zugeeignet. (Peters, Leipzig.) Hervorzuheben daraus sind besonders „Sandmännchen" und „Schlaraffenland".

Ganz neuerdings hat die Berlinerin Elfriede Cario im Verein mit Lotte Schulz (Leipzig 1921, Teubner) alte und neue Volkstänze herausgegeben. Ältere Lieder, wie „Ich trug in diesem Ringe" — „Drei Laub auf einer Linden" — „Runda, Rundinka",

sind willkommene Gaben, ebenso die weniger bekannten „Märkische Bauernhochzeit" und „Im Königswald ist Hochzeit heut". Für reifere Schüler ist manches Brauchbare darin. Aber — der schauderhafte, verlotterte Klaviersatz! Wie kann ein Verleger so etwas drucken lassen zur Zeit größter Papiernot! War der musikalische Berater blind? — oder verreist? — oder garnicht vorhanden? Ganze Quintenpensionate treten da auf. Von der Bedeutung der Logik der Harmoniefunktionen scheint die Bearbeiterin keine Ahnung zu haben.

Paul Claußnitzers schöne Sammlung Weihnachtslieder mit Klavier „Vom Christkinde" (Leipzig, C. F. Kahnt) verdient, der klavierspielenden Jugend in die Hand gegeben zu werden, ebenso Ludwig Erks op. 22, Jugendalbum (C. F. Peters) — die Lieder können auch zweistimmig gesungen werden. Desselben Meisters Liederschatz I in der Revision von Dr. M. Friedländer (C. F. Peters) bietet viel guten Stoff; vor allem aber sind für unsere Zwecke zu brauchen seine Kinderlieder (C. F. Peters), obschon sie manchen altväterlichen Text enthalten und die Modernen darüber lächeln mögen: die Musik ist überall edel. Max Friedländers 100 deutsche Volkslieder (C. F. Peters) bergen vieles Kindertümliche, wie z. B. Pfänderspiel, Rätsellied, Marias Wanderung u. a.

Ein hervorragendes Buch auf diesem Gebiete ist Fr. Friedrichs 50 deutsche Volkskinderlieder (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Seltene, reizvolle Weisen mit poetischen Texten sind von feinsinniger Klavierbegleitung getragen, der man höchstens nachsagen könnte, daß sie manchmal für die Sächelchen zu schwerwiegend, manchmal auch zu schwierig ist. Besonderen Wert gewinnt diese Ausgabe aber auch durch die sinnigen mythologischen, dichterischen und musikalischen Betrachtungen in der Einleitung. Eine schöne Gabe bescherte der deutschen Jugend Georg Göhler mit 2 Bänden: I. 90 ausgewählte Spiel- und Tanzlieder für die Kleinen und II. Spiel- und Marschierlieder (C. F. Peters). — Die Klavierbegleitung zu den gut gewählten Liedchen ist immer fesselnd und doch nicht schwierig. Im Steingräber-Verlag Leipzig gab G. Groschwitz 14 der beliebtesten Weihnachtslieder heraus in schöner Ausstattung mit leichtem Klaviersatz. Die bunten Tänze für die reifere Jugend von Anna Helms und Julius Blasche (Fr. Hofmeister Leipzig) enthalten Volkstänze aus acht Jahrhunderten, eine wertvolle Ergänzung des Volksliedes zur Pflege der Heimatfreude. Die ästhetischen Erläuterungen und guten Darstellungsbeschreibungen und Zeichnungen erhöhen den Wert der zwei Bände. Eine prächtige Gabe: „Sonnenschein fürs deutsche Haus", bietet Karl Henniger im Wunderhorn-Verlag (Carl Scheele, München). Es sind wirklich dem Titel gemäß „alte, liebe Lieder", die von Mauder schön und farbig illustriert und von Wilhelm Müller mit durchaus angemessener Klavierbearbeitung versehen wurden, spielbar für einigermaßen begabte Kinder. Als Festgeschenk werden sie überall erfreuen; nur hat man die Qual bei der Wahl unter den drei schönen Bänden: I. In der Kinderstube; II. Im Jahreskranze; III. Weihnachten. Die bildgeschmückten „Kinderstimmen" von Wilhelm Höhne (C. F. Kahnt) bieten 21 Lieder. Leider ist darunter Karoline Wisender dreimal vertreten und Amalie Felsental zweimal: deren Wassersuppen brauchten wirklich nicht wieder aufgewärmt zu werden! Gute, kräftige Kost setzt dagegen Elisabeth v. Herzogenberg in ihren 24 Volkskinderliedern (C. F. Peters, Leipzig) musikalischen Kindern vor. Die Auswahl ist gut, ein seltenes Liedchen ist Nr. 19: Brautwerbung in plattdeutscher Mundart. Auch die Klavierbegleitung ist fesselnd. Recht Wertvolles liefert für unsere Zwecke auch Engelbert Humperdinck. Da ist zunächst sein „Deutsches Kinderliederbuch", das er im Verein mit seiner Schwester Adelheid Wette bei Perthes (Gotha) veröffentlichte. Unter den 71 Liedern sind außer eigenen Originalbeiträgen auch solche von Gudrun Wette. Weiter ist sehr empfehlenswert als Festgeschenk sein „Sang und Klang fürs Kinderherz" (Neufeld & Henius) mit sorgsamer Auswahl, leichter Klavierbegleitung und prächtigen Bildern von Paul Hey. Zwei Damen, Ane Iversen und Anna Sievers, ließen im Dürerbund-Verlag (G. Callwey, München) Volkstänze „Heisa, hopsa!" erscheinen; man wird darin viel Verwandtes finden. Manche neue Fassung und Wendung wirkt sehr anregend. Die Illustrationsschönheit in Kinderliederbüchern erreicht ihren Gipfel in „Kling, Klang, Gloria!" von W. Labler (G. Freytag, Leipzig). Den Bilderkünstlern H. Löffler und J. Urban muß man uneingeschränktes Lob zollen.

Sehr kräftige, altdeutsche Volkslieder bietet O. H. Lang (Litolff's Verlag) und größere Knaben werden begeistert das „Hildebrandlied" oder „Der Herr von Falkenstein" singen. Man beachte dies Heft ja gebührend. Auch in Eduard Lassens „Aus des Knaben Wunderhorn" (Hug & Co.) wird der erfahrene Kunsterzieher für höhere Ziele reiche Ausbeute finden. Für die Jüngsten bestimmt ist „Der Kleinen Sang und Spiel" von Joseph Lipp; sinnfällige Bilder dazu hat M. Wechsler gemalt. Als Festgeschenk wird der gut ausgestattete, reiche Auswahl bietende Band immer verwendet werden können. (Verlag Münchner Jugendblätter.) Gertrud Meyer hat auch Volkstänze (1909) mit Klavierbegleitung veröffentlicht (Teubner), die eine schöne Ergänzung zu den bereits genannten bilden. Dazu gesellt sich noch eine „neue Folge" (1914). Nicht alles darin paßt für Kinder, aber es bietet reiche Auswahl. Das schöne „Blau, blau Blümelein"! sei besonders erwähnt. Schwedische und dänische

Weisen geben Gelegenheit zu musikalischem Vergleich. Hier begegnet uns auch der fast verschollene alte „Trümmekentanz“ (ein mimischer Tanz) und der „lange Tanz“ der Dietmarschen von 1590: „Herr Hinriek und sein Bröder alle dree“ — eine große Ballade, deren deutsche Melodie durch die schwedische Tanzkraft uns gerettet wurde. Neben Gertr. Meyer hat M. Peters Verdienstvolles geleistet, indem sie 50 mecklenburgische Bauerntänze mit Musikbearbeitung von Otto Mohr herausgab (Hahn & Lang, Schwerin). Die Tanzbeschreibungen sind einzeln gedruckt und besonders zu erlangen. Im Anhange befinden sich eine ganze Anzahl origineller plattdeutscher Kinderspiele.

Der Direktor der Münchner Zentralsingschule, Josef Peslmüller, hat 50 echte Volkslieder aus dem 15.—19. Jahrhundert im Musiksatz von Carl Schmitt im Wunderhorn-Verlag (München) herausgegeben unter dem Titel „Aus entschwundenen Tagen“. Sie wird jedermann erfreuen. Auch hier muß Mina Radczwill nochmals genannt werden, da zu vielen ihrer Reigenlieder Begleitung nötig ist, z. B. zum Lassenschen Hoppoldei, das selbst in bescheidener Tanzausführung wirkungsvoll sein wird.

Älterer Herkunft (1898) sind Ernst Richters 50 Kinderlieder mit Klavierbegleitung auf Texte von Hoffm. v. Fallersleben (Dürer, Leipzig), meist einfach und gut, manchmal altväterisch. Bernhard Schneider bietet in seinen 20 Lachenden Liedern (Steingräber-Verlag) anregende Klavierbegleitungen, die zu musikalischen Ausdeutungen veranlassen werden. Deutsche Kinderlieder enthalten auch die zwei, von Ernst Liebermann illustrierten Bände „Kindersang — Heimatklang“ im Tonsatz von Bernhard Scholz (Schott, Mainz). Hier finden wir mal die schöne Möglichkeit, daß Kinder, Mutter und Vater die Bearbeitung auch dreistimmig singen können.

Friedrich Silchers 100 deutsche Volkslieder (C. F. Peters) haben leicht spielbare, keusche Klavierbegleitung; dieselben Lieder sind auch zur Gitarre erschienen bei Fues in Tübingen. Max Stanges op. 33 (Raabe & Plothow, Berlin) enthält 24 Kinderlieder, darunter einige eigene gefällige Kompositionen. Reiche Auswahl findet man in Wilh. Tschirchs Kinderlieder (Steingräber 393); textlich sind manche allerdings veraltet. „Unser Liederbuch“ von Fritz Volbach, 2 Bände hat Ludwig v. Dumbusch malerisch sehr schön ausgestattet; die Namen der Herausgeber bürgen für die Güte der Sache. Zu Festgaben sind beide gut passend. Das im Steingräber-Verlag, Leipzig erschienene Weihnachts-Album von Fr. Wiedermann, op. 14, enthält 84 volkstümliche Lieder in vorzüglicher Auswahl und verschiedenartiger Bearbeitung; man gehe an ihm nicht vorüber! „Was die deutschen Kinder singen“, zeigt von L. Windsperger (Schott, Mainz) und M. G. Winter legt weihnachtliche Gaben unter den Lichterbaum in seinem op. 85 (Leipzig, Commeniusstiftung) und in „Fröhliche Weihnacht“, 112 ein- und zweistimmige Volkslieder für Weihnachten (C. F. Kahnt). Namentlich die Letzte gehört aufs Notenpult im deutschen Hause. (Fortsetzung folgt.)

Zur Förderung lebender Künstler

Von Dr. Georg Göhler / Lübeck

Ich habe neulich (im 1. Oktoberheft) darauf hingewiesen, daß die Besserung der Notlage der lebenden Komponisten im wesentlichen von der sittlichen Erneuerung des ganzen Volkes und von der die gesamte Wirtschaftslage bestimmenden Abänderung des Versailler Diktats abhängt.

Damit ist nicht gesagt, daß man nicht mit kleineren Mitteln einstweilen kleine Besserungen erreichen könnte. Man darf sich nur nicht der Täuschung hingeben, daß solche Hülfen durchgreifenden Erfolg brächten. Es sind immer nur Tropfen auf einen heißen Stein.

Auf einige solcher Notbehelfe sei die Aufmerksamkeit derer gelenkt, die's angeht.

Musikalien sind — daran ist nichts zu ändern — im Laufe der Zeiten eine Ware geworden, die gehandelt wird. Angebot und Nachfrage spielen bei ihrem Absatz genau so eine Rolle wie bei anderen Waren. Zu den lebensnotwendigen Dingen gehören Musikalien nicht. Die Stärke der Nachfrage ist abhängig von den geistigen Bedürfnissen des Volkes. Wenn ich nun auch neulich festgestellt habe, daß die sittliche Erneuerung des Volkes, die Vertiefung seines seelischen Erlebens die Voraussetzung für die stärkere Nachfrage nach guter Musik sei, so muß doch beachtet werden, daß in Zeiten der Umwälzung die Art, wie das Volk geführt wird, eine weit größere Rolle spielt als sonst.

Jetzt haben eine Unmenge Menschen Zeit und Geld, sich mit Musik zu befassen, Menschen, denen noch gänzlich die Möglichkeit fehlt, sich selbst zu den lebendigen Wassern der Kunst hinzufinden. Es hängt vom Zufall ab, ob sie Führern oder Verführern in die Hände fallen.

Wenn es sich um Musik lebender Komponisten handelt, sind sogar selbst die musikalisch Vorgebildeten auf fachmännische Beratung angewiesen, da bei der Unmenge von Neuerscheinungen dem Laien jede Möglichkeit des Überblicks fehlt.

Es handelt sich also darum: Wie findet auf dem Musikalienmarkt — drücken wir es ganz prosaisch aus — gute, neue Ware den Weg zu den Käufern?

Von seiten der Komponisten ist immer das größte Gewicht auf öffentliche Aufführungen ihrer Werke gelegt worden. Mir scheint das ein einseitiger Standpunkt. Öffentliche Aufführungen haben, soweit es sich nicht um Opern und Orchesterwerke handelt, auf den Absatz der Musikalien lange nicht den Einfluß, den man annimmt. Wenn ein Klavierstück oder ein Lied in einem Konzert vorgetragen wird, so ist selbst bei großem Erfolg die Zahl der Hörer, die hingehen und sich das Stück kaufen, verhältnismäßig gering.

Die Propaganda-Tätigkeit des Vortragenden ist nicht so wichtig als die Propaganda-Tätigkeit des Lehrers, der neue Instrumental- und Gesangswerke in seinem Unterricht verwertet. Hier handelt es sich um eingehende Befassung mit neuen Werken, nicht um einmaliges Hören; hier wird der Wert neuer Kunst in ganz anderer Weise auf die Probe gestellt als auf dem Podium; hier muß die Musik gründlicher Prüfung standhalten und darf sich bei immer wiederholter Befassung mit ihr nicht abnutzen. Aus den Unterrichtszimmern der Lehrkräfte strömen Anregungen auf Schüler und werden weitergegeben; hier kommen immer neue Aufnehmende mit ernstem Willen an neue Musik heran.

Die Musikpädagogen sind auf allen Gebieten für den Stand der Kunstpflege eines Volkes hundertmal wichtiger als alle Ausführenden! Dessen sollten sie immer eingedenk sein und sollten ihre Verpflichtung gegenüber den lebenden Komponisten fühlen. Für den Unterricht ist selbstverständlich das Beste gerade gut genug. Aufbauen muß er sich auf den unvergänglichen Werken, die uns die hinterlassen haben, für die die abgegriffenen, von Phrasendreschern täglich neu beschmutzten Worte „Meister" und „Künstler" ihren ursprünglichen hohen Geltungswert haben. Aber der rechte Lehrer wird trotz der Fülle von Minderwertigkeit, durch die er sich durcharbeiten muß, immer wieder suchen, ob er nicht unter den lebenden Komponisten diejenigen herausfindet, deren Werke es verdienen und vertragen, neben den Meisterwerken der Vergangenheit im Unterricht verwandt zu werden. Der rechte Lehrer wird prüfen, ob er nicht so manches Inventarstück, das jahrzehntelang im Unterrichte gebraucht wurde, als doch nicht würdig genug beiseite legen kann, um dafür seine Schüler mit neuen Dingen rechtzeitig vertraut zu machen. Selbstverständlich hüte er sich, auf den Humbug neuer Moden hineinzufallen und die kostbare Zeit seiner Schüler bei Torheiten selbstgefälliger Nichtskönner zu verschwenden.

Zur Förderung lebender Komponisten sind die Musiklehrer die wichtigsten Helfer. Ob diese Wegbereiter immer den richtigen Weg gefunden haben, darf gewiß bezweifelt werden. Gerade unter den mit viel Tönen gefeierten Lehrern der letzten Jahrzehnte und der Gegenwart sind viel Irrlehrer, denen selbst das genügende Ausmaß der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit fehlt, und die mehr der eigenen Eitelkeit als der Kunst dienen. Die Heranbildung musikpädagogischer Kräfte, die auf den Gebieten ihres Wirkens bis zum Kern der Kunst vorgedrungen sind und den Schein vom Sein scharf zu scheiden wissen, ist deshalb eine Frage, von deren glücklicher Lösung auch die Förderung der lebenden Komponisten stark abhängig ist.

Sehen wir aber von den erhofften ganz großen Führerpersönlichkeiten unter den Musikpädagogen ab, so müssen wir zugeben, daß es den Lehrkräften, die sich gründlich mit allen Neuerscheinungen auf ihrem Sondergebiet auseinandersetzen wollen, außerordentlich schwer gemacht ist, Fühlung mit dem Schaffen der Gegenwart zu behalten. Schuld daran sind die Zustände auf dem Gebiete des Musikalien-Sortiments.

Das Musikalien-Sortiment ist auf dem Musikalienmarkt der wichtigste und, zu einem großen Teil wenigstens, heruntergekommenste Teil. Darüber sind die ernsthaften Sortimenter sich selbst klar. Ich habe oft genug Gelegenheit gehabt, mit Inhabern und älteren Angestellten über diese Fragen zu sprechen. Sie alle sagen selbst, daß das Musikaliensortiment in den letzten Jahrzehnten in erschreckender Weise heruntergekommen ist.

Vor einiger Zeit ging eine Anekdote durch die Tageszeitungen. Ein Herr tritt in eine Musikalienhandlung und verlangt einen Klavierauszug der Bachschen Kantate: „Ihr werdet weinen". Der Verkäufer sieht ihn erstaunt an, dann verklären sich seine Züge und er sagt mit höflich gedämpfter Überlegenheit: „Mein Herr, diese Kantate ist nicht von Bach, sondern von Hugo Hirsch. Es ist auch nicht eigentlich eine Kantate, sondern ein Foxtrott, und in Wirklichkeit hat das Stück den Titel: Warum denn weinen, wenn man auseinandergeht!"

Ist's nicht wahr, so ist's doch gut erfunden und könnte jeden Tag vorkommen. Die Kenntnisse der Jünglinge und Jungfrauen, die in vielen Musikalienhandlungen jetzt tätig sind, sind gut in Couplets und Operetten, sehr mittelmäßig in klassischer Musik und Unterrichtsliteratur, völlig ungenügend in ernster neuer Musik. Das sind Tatsachen, die mir Musiksortimenter in den verschiedensten Städten selbst zugegeben haben, soweit sie nicht, durch die neue Zeit in diese „Branche" geraten, selbst auf der gleichen Geisteshöhe stehen wie ihre Angestellten. Es ist dringend zu wünschen, daß Musikstudierende, statt das Musikproletariat zu vermehren, sich die nötigen kaufmännischen Kenntnisse erwerben und in den Sortimentsmusikalienhandel eintreten. Erstens ver-

dienen sie dort in den meisten Fällen viel mehr Geld als in ihrem Musikberuf, zweitens werden sie ob ihrer Kenntnisse von den Fachmusikern und Musikliebhabern der betreffenden Stadt bald weit mehr geschätzt werden als in einer unteren oder mittleren Musikerstellung, und drittens können sie für die Kunst viel mehr Nutzen bringen. Ein tüchtiger Musikalienhändler ist für das künstlerische Gedeihen der Musikpflege einer Stadt nicht viel weniger wichtig als tüchtige Konzertleiter und Musiklehrkräfte. Für die Geschmacksbildung des Publikums wirken das Schaufenster und die Auslagen im Laden ungemein erzieherisch. In welchen Geschmackstiefen sich jetzt das Kunst- und Verantwortlichkeitsgefühl sehr, sehr vieler Musikaliensortimenter bewegt, zeigen die meisten Schaufenster mit erschreckender Deutlichkeit!

Wenn die Herren Sortimenter sagen: „Das Geschäft verlangt's“, so mögen sie sich erstens diejenigen Kollegen zum Vorbild nehmen, die auch leben wollen, es aber unter ihrer Würde halten, ihre Schaufenster mit den herausfordernden Titeln oder Texten neuester Zotenliedchen zu zieren, und mögen zweitens an den deutschen Buchhandel denken, in dem der Vertrieb von ernster Literatur und von Kolportage-Schund nicht vermengt wird. Man muß freilich zugeben, daß selbst großen Musik-Verlagshäusern dieses Reinlichkeits- und Anstandsgefühl abhanden gekommen ist, und daß der Sortimenter sich leider auf sehr bekannte üble Vorläufer in den Reihen des eigenen Standes berufen darf.

All das gehört auch mit zur sittlichen Erneuerung, von der ich gesprochen habe. Wenn die deutschen Musik-Sortimenter sich nicht wieder größere Reinlichkeit in ihren Läden angewöhnen und sich gebildeteres Verkaufspersonal zulegen, das überall in ernster Musik zu Hause ist und auch auf diesem Gebiete die neuesten Erscheinungen an die Käufer heranbringt, so werden wohl die Pläne von Tonkünstler-Vereinen und anderen Berufsorganisationen verwirklicht werden müssen, die zunächst in den Städten von über 100000 Einwohnern eigene Verkaufs- und Beratungsstellen für klassische Musik, Unterrichtsliteratur und Neuerscheinungen der ernsten Musik, selbstverständlich unter Wahrung der Verkaufsbedingungen des Musikalienhandels, einrichten wollen.

Ältere Musiker werden sich erinnern, daß es fast in den meisten größeren deutschen Städten einst künstlerisch durchgebildete Musikalienhändler gab, Charakterköpfe, die im Kreise ernster Musiker sich an gediegenem Fachgespräch zu beteiligen imstande waren und sich an Liebe und Eifer für die Kunst von keinem Berufsmusiker übertreffen ließen. Auch jetzt trifft man noch derartige prächtige Gestalten, aber nur vereinzelt. Sehr viele Musikalienhandlungen sind leider nicht mehr Stätten, wo der Kunst gedient, sondern, wo möglichst viel Geld an den übelsten Dingen verdient werden soll, wo man nicht nur mit musikalischem, sondern auch mit literarischem Schund handelt.

Das ist für die lebenden Komponisten vielleicht das Allerbedauerlichste. Die Stellen, an die sich das Publikum wendet, um mit dem Schaffen der Zeit Fühlung zu behalten, versagen in sehr vielen Fällen völlig. Weder der Buch- noch der Kunsthandel ist auf einem so tiefen Standpunkt gelandet wie der Musikaliensortimentshandel. Der Buch- und Kunsthandel hat auch schwer genug zu kämpfen; aber in seinen Kreisen gibt es weit mehr Standesgefühl, weit mehr geistig hochstehende Persönlichkeiten und weit gebildeteres Personal. Wenn es im Musikalienhandel weiterhin Sitte bleibt, nicht nur alles zu verkaufen, was auf Notenlinien gedruckt ist, sondern ausgerechnet mit der niedrigsten Ware und den ordinärsten Texten noch Käufer anzulocken, das Eintreten für gute Musik lebender Komponisten aber völlig zu vernachlässigen, kurz, wenn sich sehr große Teile des Musikaliensortiments glatt auf den Standpunkt ganz gemeinen Geldverdienens stellen, dann ist Selbsthilfe der Künstler-Vereinigungen unbedingt notwendig. Vorderhand empfiehlt es sich in den Städten, wo mehrere Musikalienhandlungen sind, immer diejenige zu unterstützen, die sich ihrer Verpflichtungen gegen die Kunst bewußt ist, und gegen die, welche die Zoten-Couplets und Operetten-Schlager nicht wenigstens aus den Schaufenstern und Auslagen nehmen wollen, dadurch vorzugehen, daß man die Besorgung der Musikalien einer anständigen Buchhandlung am Orte überträgt.

Die Hilfe, die die lebenden Komponisten durch einen künstlerisch hochstehenden Sortimentsmusikalienhandel haben könnten, würde ganz gewaltig sein. Jetzt gibt es ganz wenige Musikalienhändler, die sich selbst für ernste Neuheiten interessieren und in ihren Geschäften die Besucher dafür zu gewinnen suchen; sehr viele sind sogar zu bequem dazu, Neuheiten, die ihnen als bedingte Lieferung angeboten werden, anzunehmen und auszulegen.

Sie stehen auf dem Standpunkt: An dem Schund verdiene ich das meiste, also mache ich auch die meiste Reklame für Schund.

Buch- und Kunsthändler gibt es noch in großer Zahl, die sich fette Einnahmen dadurch entgehen lassen, daß sie gemeine Schundware nicht führen. Sie überlassen diese unsauberen Geschäfte minderwertigen skrupellosen Händlern.

Im Musikalienhandel werden solche Persönlichkeiten immer seltener. Aber wir brauchen sie wieder in allen deutschen Städten als Mitkämpfer für die sittliche Erneuerung des Volkes und zur Förderung des lebenden Komponisten.

Die Pflege der Musik in den deutschen Kriegsgefangenenlagern Frankreichs während des Weltkrieges 1914–1918

Von Richard Rost / Chemnitz i. Sa.

Fortsetzung und Schluß.

So stand etwa bis Mitte 1916 die Pflege der Vokalmusik in den verschiedenen Lagern im Vordergrunde. Außer den Straflagern wird wohl kaum eines vorhanden gewesen sein, das nicht einen Männerchor besessen hätte. Selbst in vereinzelten Lagern Marokkos, der Hölle der deutschen Kriegsgefangenen, in denen Tausende unserer Brüder tückischer Tropenhitze oder Seuchen zum Opfer gefallen sind, erklangen deutsche Weisen. Obwohl man bereits Anfang 1916 in einzelnen Lagern, wie Bellelle, Bordeaux, auch „concertos instrumentaliter" veranstalten konnte, blieb dies noch immer ein frommer Wunsch der meisten Lager. Von den deutschen Leitungen der Lager werden zum Teil große Anstrengungen gemacht, um die Erlaubnis zum Spielen von Instrumenten zu erlangen. Im August 1916 endlich brach das Eis. Am 5. August 1916 erließ das französische Kriegsministerium folgendes Rundschreiben: „Es ist den einzelnen Kommandanten der Lager zugelassen, den Gefangenen die Erlaubnis zum Spielen der Streichinstrumente zu erteilen, insofern die Aufmerksamkeit der Zivilbevölkerung nicht angezogen wird. Das Spielen der Blas- und Schlaginstrumente bleibt untersagt!"

Das war immerhin ein für das Leben in den Lagern einschneidender Befehl. Und doch welch' ein Befehl! Es war den einzelnen Kommandanten überlassen, dies Gnadengeschenk auszuteilen. Und wie wurde oft diese Verordnung ausgeführt! In manchen Lagern wurde das Musizieren überhaupt nicht gestattet, andere entzogen den Gefangenen zeitweise die Erlaubnis wieder. Im Lager Poitiers drohte man mit Entziehung der Genehmigung, wenn Fluchtversuche unternommen würden. Das, was in Deutschland in den Gefangenenlagern wenigstens schon seit 1915 als selbstverständlich galt, wo fast jedes größere Lager ein Orchester besaß, ja, wo teilweise wandernde Orchester bestanden, das wurde in Frankreich den Deutschen als Gnadengeschenk angeboten und wurde dort für die Kommandanten zu einer Handhabe, mit der sie die Gefangenen teilweise enorm schikanierten.

Nachdem nun den meisten Lagern diese Errungenschaft zu teil geworden war, setzte eine Erscheinung ein, die ich als Fieber bezeichnen möchte. Wie mit einem Schlage wuchsen Instrumente aus dem Boden heraus. Geschickte Leute, meist Tischler, Zimmerleute, Schlosser, aber auch Kopfarbeiter hocken in den wenigen freien Abendstunden in den finsteren Baracken, bearbeiten, teils nur mit dem Taschenmesser, Holz, das zu einer Geige, Guitarre, Mandoline oder zu einem Cello verwendet werden soll. Es ließe sich über das Kapitel: Instrumentenbau bei den deutschen Kriegsgefangenen — ein ganzes Buch schreiben. Man muß das alles selbst miterlebt haben, auf welch mühevollem Wege solche Instrumente entstanden. Das Holz wurde den Kisten des Roten Kreuzes entnommen oder es wurde unter tausenderlei Gefahren auf den Arbeitsstellen „weggefunden". Hier und da mußte man französische Handwerker mit deutschen Rauchwaren bestechen, damit sie Handwerkszeug liehen. Die Ergebnisse der Arbeiten waren oft ganz prachtvoll, je nach der Geschicklichkeit der einzelnen Verfertiger. Im Laufe der Zeit wurden die Instrumente immer mehr verbessert, vor allen Dingen, seitdem man die Maße den aus Deutschland kommenden Instrumenten entlieh. Einige Angaben dürften hier von Interesse sein. Im Lager zu Poitiers entstanden vom Jahre 1916 bis 1919: 38 Geigen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 8 Guitarren und 6 Mandolinen. Mehrere Geigen wurden 1918 an die Königin von Schweden zum Besten einer Unterstützungskasse für unbemittelte Gefangene verkauft. Die Celli waren von einem Postbeamten, die Kontrabässe von einem Maurer angefertigt worden! Der Klang dieser 5 Instrumente war so vorzüglich, daß sie 3 Jahre im Lagerorchester Verwendung fanden, und daß der zweite Kontrabaß bei Auflösung des Lagers an eine Instrumentenhandlung in Poitiers verkauft wurde.

Diese selbstgebauten Instrumente, zu denen sich fortan solche als Liebesgaben durch das Rote Kreuz gesandte und noch eigene Instrumente der Gefangenen gesellten, fanden nun Verwendung in den Lagerorchestern, die nunmehr gebildet wurden. Die Zusammensetzung der Orchester war in den einzelnen Lagern natürlich ganz verschieden. Das stärkste Orchester befand sich in Blaye-Bordeaux mit ca. 40 Mann, Poitiers besaß 22—25 Musiker, Tours 25 usw. Durch dauerndes Verschieben der Gefangenen von Lager zu Lager schwankte die Stärke der Orchester hin und her. Vielen Kommandanten war es ein Hauptspaß, wenn sie gut zusammengespielte Kapellen auseinanderreißen konnten, indem sie die besten Kräfte in andere Lager oder auf Landkommando schickten, oder sie zu Arbeiten in Steinbrüchen, Häfen und Kohlenladestellen bestimmten. Musikantenlos! So fühlte man öfters, daß es an Bratschisten, vor allen Dingen an tüchtigen Cellisten mangelte. Eine

große Anzahl von Lagern besaß nur ganz bescheidene Orchester, da wenig Musiker vorhanden waren. In La Lande gab es nur Geiger, zu diesen gesellten sich Guitarren als Begleitinstrumente. Die 10—12 Geiger mußten sich eben in die erste und zweite Geigenstimme teilen. Bratschen- und Cellostimmen wurden für Violinen bearbeitet. Den Luxus eines richtig gehenden Cellos konnten sich kleinere Lager nicht leisten. So mutete man den Gefangenen in La Lande zu, für ein Cello 500 Fr. Kaution zu stellen!

Im Laufe der Zeit wurden von einzelnen Lagern Harmoniums und Klaviere (Bordeaux sogar Flügel) gemietet. Doch war dies von der besonderen Gnade des Kommandanten abhängig. Den anfangs nur zugelassenen Streichorchestern werden nach und nach in einzelnen Lagern Flöten, Clarinetten, Trompeten einverleibt, oft sogar ohne vorher eingeholte Erlaubnis der Chefs. Erfindergeist und Spitzfindigkeit der Gefangenen spielt dabei oft eine große Rolle. In Poitiers wollte man ein Schlagzeug haben. Da wurde in der Lagerküche unter leeren amerikanischen Schmalzkesseln gesucht, bis man solche fand, die bestimmte Töne gaben. Ein Schlosser desselben Lagers stellte ein Glockenspiel her, indem er auf der Arbeitsstelle zusammengesuchte Stahlstücke durch Anfeilen abstimmte. Triangel wurden ebenfalls selbst hergestellt. So finden wir denn im Jahre 1917—1918 in einzelnen großen Lagern ganz vortreffliche Besetzungen der Lagerkapellen. Z. B. in Poitiers: 6 erste, 4 zweite Geigen, 2 Bratschen, 3 Celli, 1 Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 1 Trompete, Harmonium, Klavier, Schlagzeug. — Der 2. Dirigent des Odeums in Paris wohnte am 26. Dezember 1917 einem Weihnachtskonzert im Lager zu Poitiers bei und sagte mir nach Beendigung: „Es ist erstaunenswert, bis zu welcher Höhe sich Ihr Orchester entwickelt hat. In ganz Südfrankreich, mit Ausnahme der größeren Hafenstädte, werden Sie kein so vorzügliches Orchester wiederfinden!"

Die Musiker setzten sich nun zum größten Teile aus Dilettanten zusammen, den Grundstock bildeten Lehrer, zu diesen kamen Kaufleute, Bank- und Postbeamte, ja sogar Handwerker. Hier und da traten natürlich auch geschulte Musiker hinzu. Es war oft keine leichte Aufgabe für die Dirigenten, höhere Ziele zu erstreben. Zeit zum Üben war vielfach sehr wenig vorhanden, denn in den meisten Lagern mußten die Orchestermusiker auch mitarbeiten, wie jeder andere. Und doch gab es hungerndes Publikum, das am Sonntag Konzert verlangte. Die Räumlichkeiten, in denen geprobt und Aufführungen veranstaltet wurden, waren teilweise sehr mangelhaft; besonders begünstigte Lager, wie Blaye, Tours, Poitiers, La Courtine, besaßen Sonderbaraken, in anderen Lagern wurde nur in Kellern und anderen düsteren Räumen geübt. Allmählich wurde auch das Interesse für unsere Sache bei den Franzosen rege. Sie wohnten den Konzerten bei, Offiziere ließen ganz besonders für sich Konzerte veranstalten. Im Lager Belle-Ile finden wir unter den Zuhörern sogar Angehörige der Zivilbevölkerung.

Auf welcher Höhe stehen die Leistungen dieser Orchester? Das sei die letzte Frage.

Es ist mir während meines 64monatlichen Aufenthaltes in französischen Lagern und auch nach meiner Rückkehr in die Heimat nicht möglich gewesen, von den meisten französischen Lagern diesbezügliche Angaben einziehen zu können. Ich beschränke mich deshalb hier nur auf die größten Lager Frankreichs, die auch die besten Orchester besaßen.

Der Durchschnitt der Leistungen der Lagerkapellen bewegte sich auf der Höhe unserer Kaffeehausmusiken. Das lag einmal daran, daß Notenmaterial zum großen Teil sehr spärlich vorhanden war, ferner ist der Grund für den verhältnismäßig niedrigen Stand der Leistungen darin zu suchen, daß die Musiker nur Befähigung für Märsche usw. mitbrachten, hauptsächlich aber in der Tatsache, daß die größte Masse des Publikums keine höheren Anforderungen stellte, ja besserer Musik einfach unzugänglich war und sie ablehnte. Man konnte ein tiefgehendes Kunstverständnis schließlich auch von einem so bunt zusammengewürfelten Publikum nicht verlangen, wie man den Mitgefangenen nicht zumuten konnte, daß sie nach harter Arbeit sich noch in den Geist wahrer Kunst vertiefen sollten. Daß sich aber auch solche Zuhörer im Laufe der Zeit bis zu einem beträchtlichen Grade erziehen lassen (d. h. wenn die maßgebenden und führenden Kreise selbst begeisterte Musiker und Liebhaber edler Kunst sind), beweisen die Programme einzelner Lager, aus denen ich mancherlei hervorheben möchte. Das Orchester zu Poitiers eröffnete die Reihe von etwa 100 Konzerten am 8. Oktober 1916 mit Straußschen Walzern und Militärmärschen. Zum Weihnachtskonzert 1916 finden wir bereits Griegs Landerkennung für Chor und Orchester. Am 7. 10. 17 wird die Gralserzählung und Liszts Es-Dur Klavierkonzert mit Orchester geboten. Der Orchesterpart ist für die Lagerkapelle nach der 2. Klavierstimme bearbeitet. Weihnachten 1917 der Pilgerchor aus Tannhäuser, März 18 Rosenkavalier-Auszug; Griegs A-moll Klavierkonzert, September 18 die unvollendete Sinfonie Schuberts; November 18 Peer Gynt Suite 1. Teil; Weihnachten 18 Rosamunden-Ouverture; am 18. Juni 1919 ein vollständiger Wagner-Abend. Die Konzerte, die ein tieferes musikalisches Verständnis verlangen, wechseln ab mit bunten Abenden. Fernerhin werden Klavier und Kammermusikabende geboten, zu denen sich selbstver-

ständlich das Publikum nicht so zahlreich einstellt. Durch Erläuterungen und Vorträge (über Volkslied, einzelne Musiker, Wie soll man Klaviermusik hören? . .) werden schwierige Werke den Kameraden zum besseren Verständnis gebracht. Die einzelnen Dirigenten konnten hier je nach ihren Fähigkeiten und ihrem Geschmack sehr erzieherisch an einem Teil unseres Volkes wirken. In verschiedenen Lagern wurden sogar größere Werke der Gefangenen aufgeführt. In Tours befand sich ein Orchester, das rein unterhaltende musikalische Literatur bevorzugte. Das Orchester der Offiziere zu La Courtine suchte mit Großstadtkonzerten zu konkurrieren. In diesen Off.-Lagern konnte auch etwas Besonderes geboten werden. Alle zwei Tage, vor Festen täglich, übte die Kapelle, die sich auch wie in den Mannschaftslagern zum größten Teil aus Dilettanten zusammensetzte, frühmorgens 1—2 Stunden. Hier gab es keine Abhaltung durch Zwangsarbeit. Das geistige Leben pulsierte hier natürlich viel frischer. Die Kräfte waren ständig dienstfrei, und in diesen Kreisen fand sich mancher gefeierte Bühnenheld oder bedeutende Musiker. Chor und Orchester standen auf beneidenswerter Höhe. Wer zum ersten Male in dieses Lager kam, war sprachlos darüber, was und wie alles geboten wurde! Wir finden da einen Richard Strauß-Abend, einen Mozart-Abend, Beethovens 1. Sinfonie u. a.

Es würde hier in diesem engen Rahmen zu weit führen, wollte man ausführlich auf die Leistungen der Lagerkapellen eingehen. Die wenigen Proben mögen genügen, um zu zeigen, daß auch drüben manch Stücklein vollwertiger Arbeit geleistet wurde; denn nur der, der an der Spitze einer solchen Vereinigung stand und der sich selbst nach des Tages unsäglicher Last und Arbeit, nach Demütigungen und Schikanen noch ans Pult setzte, um Sonntags seine Mitgefangenen für einige Stunden vom grauen Elend und Jammer abzulenken, der weiß, daß diese lebenerweckende und trostschenkende Arbeit unendliche Mühe und Schweiß gekostet hat. Aber wo Begeisterung und viel Liebe zur Kunst vorhanden war, wurde Beachtliches erreicht, da wurden auch alle Hindernisse, die, von kalten Fronvögten feinsinnig erklügelt, tagtäglich in den Weg gelegt wurden, siegreich und lächelnd überwunden. Zu bedauern ist es nur, daß nach der Heimkehr der deutschen Kriegsgefangenen all' die Errungenschaften da drüben in nichts zerfielen, daß sich die Gefangenen, die drüben oft so Prachtvolles geleistet haben, nicht im deutschen Vaterlande zusammenscharen konnten, um unserer Heimat einmal das vorzuführen, was drüben Tausende in kummervollen Stunden erhoben, was Ungezählten Trost und Hoffnung, neuen Mut und neue Kraft eingeflößt, was viele vor geistiger Umnachtung und vor völligem Vertieren gerettet hatte. Vollendete Leistungen konnten es natürlich größtenteils nicht sein, dazu waren die Verhältnisse, unter denen wir vegitieren mußten, zu drückend und der Haß des Feindes zu mächtig. Doch so manchem Berufenen unter unseren deutschen Künstlern würden sie Worte der Anerkennung und des Beifalls entlockt haben.

Und noch eins sei kurz erwähnt. In der Hölle der Gefangenschaft war die Musik fast die einzige Kunst, die uns Heimatfremde mit dem deutschen Volke verband, die immer aufs neue den Gedankenreichtum und die Gefühlstiefe unserer Heimat und unseres Volkes pries:

„Was uns eint als deutsche Brüder,
wo die stolze Rhone fleußt,
das sind unsrer Heimat Lieder
und die Lust am deutschen Geist!"

Heimat und Fremde waren geeint durch das geistige Band der Musik!

All' derer, die zu solcher Arbeit und Rettung eines Teiles unseres Volkes ihre Kräfte gegeben und die deutschen Sang und Klang, deutsche Kunst inmitten eines siegestrunkenen, niederträchtigen Feindes auf ihr Banner geschrieben, die sogar für ihre Opferfreudigkeit, Kunstbegeisterung und Heimatliebe gelitten haben, derer sei hier noch einmal gedacht. Und das Wort, das einst in einem Prolog zur Wagner-Gedächtnisfeier in Poitiers am 8. Juni 1919 ein Kamerad prägte, soll meine Ausführungen beschließen:

„Wir fürchten nicht, daß man uns spottend höhne,
Dies leuchtende Erbe gibt uns neuen Mut,
Wir öffnen uns dem Geist, der uns entzündet
Und still in uns die großen Wunder tut.
„Wir ehren die, die uns das Unfaßbare künden,
Nach dessen Deutung unsre Sehnsucht ewig strebt,
Und fühlen alle uns im Innersten verbündet
Durch ihre Kunst, die uns beseligt und erhebt!"

Über Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“,

seine Geschäftspraxis, die Schreker-Presse und Anderes

Erstaufführung der Oper im Neuen Theater zu Leipzig am 23. Oktober

Von Dr. Alfred Heuß

In der Mitte spindeldürr,
Unten nichts, ein leeres Loch,
Oben wirres Klanggeschwirr,
Oder wie bezeichn' ichs noch?
Dürftge Phantasieerreger:
So erscheint mir dieser Schreker.

Diese an sich reichlich schlechten Verse finden sich in meinen Musik-Tagebüchern vom Januar 1920. Die Verse sind schon deshalb schlecht, weil sie teilweise einen Kommentar brauchen, um für den Uneingeweihten ganz verständlich zu sein. „In der Mitte“ soll das Zentrum der Musik bedeuten, nämlich die Melodie, in weiterm Sinn die ursprüngliche Erfindungskraft. Was „unten“ ist, weiß von hier aus jeder: das sind die Bässe, die es bei der modernsten Musik im allgemeinen, bei Schreker aber noch im besondern nicht gibt, so daß man dann eben mit größter Seelenruhe sagen kann, eine Musik, die keinen Untergrund mehr hat, sondern wie ein Gehenkter in der Luft baumelt, trage ihr Todesurteil in der Tasche. Mit Lachen las ich auch neulich in der argentinischen La-Plata-Zeitung, daß Nikisch, der sich dem dortigen deutschen Musikreferenten, unserm Mitarbeiter R. Franze gegenüber auch über moderne Musik aussprach, geäußert habe, die Schrekersche Musik bereite ihm gerade auch deshalb Übelkeit, weil sie keine Bässe aufweise. Was nun „oben“ bedeutet, brauche ich kaum näher zu erklären, wenigstens denen nicht, die eine Schrekersche Oper — es ist ziemlich gleichgültig, welche — schon gehört haben. Das „Oben“ ist jenes mit ebenso großem Raffinement wie auch geradezu beispielloser Einseitigkeit behandelte Orchester Schrekers, das von seinen Bewunderern wie ein Meerwunder angestaunt wird oder vielleicht besser, wurde, denen aber, die das Wesen der Musik und der Operndramatik in ganz andern Dingen als in wirren Orchesterklängen erblicken, als eine hochgeschminkte, abgetakelte Schöne erscheint, die einem mit ihrem ewigen Getue zunächst vielleicht reizt, dann aber auf die Nerven geht, hierauf langweilt und schließlich geradezu einschläfert. So hohl, kalt und nichtssagend ist in letzter Beziehung diese Musik, daß man wetten möchte, so sehe es etwa in dem Kopf der unsterblichen Jungfer Züs Bünzli Gottfried Kellers aus. Viel mehr möchte ich über die Musik auch gar nicht bemerken. Wer durchaus überzeugt ist, daß der ganze Schreker eine sogar rasch vorübergehende Erscheinung ist, darf sich mit einer Generalcharakteristik begnügen. Ich spreche nur noch aus, daß Schreker nicht einmal ein wirklicher Theatraliker ist — von einem Dramatiker zu sprechen, hieße dieses Wort beleidigen —, indem er selbst über solche Situationen hinwegmusiziert, die zum mindesten im theatralischen Sinn äußerst spannend und wirkungsvoll gegeben werden können. Der Grund liegt darin, daß Schreker nicht einmal eine stärkere Theaterphantasie besitzt, abgrundtief z. B. unter einem Meyerbeer steht.

Über den Text müssen aber einige Bemerkungen gemacht werden, sonderlich, weil man sich hier mit denjenigen Faktoren auseinandersetzt, die für die Stellung der Schrekerschen Opern im gegenwärtigen Kunstleben eigentlich wichtiger geworden sind als diese selbst! Die Anhänger Schrekers unter Führung P. Bekkers betonen mit bemerkenswerter Einhelligkeit, daß die Texte Schrekers ohne die Musik überhaupt nicht gewertet werden dürften, indem sie derart „musikalisch“ empfangen seien, daß sie nur in ihrer Verbindung mit der Musik verständlich seien. Dieses wirklich plumpe Manöver, das sich die Unsicherheit breitester Kreise in musikdramatischen Dingen zunutze macht, muß denn doch einmal etwas beleuchtet werden; und zwar besorgt dies zunächst niemand besser als — Schreker selbst. Liest man nicht fortwährend, daß der große Dichterkomponist einen oder den andern seiner Texte sowohl öffentlich wie privat vorliest, und widerlegt er dadurch nicht drastisch das Gefasel seiner Hörigen? Davon aber ganz abgesehen, sei folgendes gesagt: daß jeglicher Operntext, und betreffe es eine Operndichtung von Wagner, seine Bestimmung nur durch die Musik erhält, ist eine seit über drei Jahrhunderten feststehende Tatsache, wie aber auch, daß lediglich Wahl wie Wesensart eines Textes Entscheidendes über den betreffenden Komponisten aussagt. Die Libretti da Pontes usw. sind für Mozart genau so bezeichnend wie die Lortzings für diesen, oder seine Operndichtungen für Wagner. Vermag ein Komponist nicht, Innerstes von seinem Wesen auf Grund des von ihm gewählten Textes zum Ausdruck zu bringen, so ist eine Oper von vornherein erledigt, wenn sie überhaupt zustandekommt. Auf Schreker bezogen, heißt dies, daß der K e r n seines Wesens in seinen Texten auch mit Ausschluß der Musik in aller nötigen Klarheit erkannt werden kann, und hierauf kommt zunächst alles an. Von Irrelohe kennt man die Musik noch nicht, erkennt aber im Text haarscharf den bisherigen Schreker. In der Art nun, wie man das Verständnis seiner Opern in entscheidendem Maße von dem der Musik abhängig machen will, zeigt sich das Düpierungsverfahren der Schreker-Presse in einer auf diesem Gebiet geradezu beispiellos dreisten Art: Ihr dürft, heißt das, über den Stoff und den Text der „Gezeichneten“ z. B. — sie gehören zum Allergemeinsten, was jemals über die Bühne gegangen ist — nicht urteilen, bevor ihr nicht auch die Musik kennengelernt habt, und natürlich müßt ihr sie auch verstehen, und zwar etwa in der Art, wie ich, Paul Bekker z. B., sie verstehe und erkannt habe. Es wird euch dann klar werden, daß die sexuellen Perversitäten des Stückes — um nicht das eigentliche, aber nicht schreibbare Wort zu gebrauchen — „dem Wesen nach nämlicher erotischer Spannung“ entspringen, die man auch bei Mozart findet. Ist das nicht geradezu unglaublich stark? Denn wie es sich mit Mozarts gesund-naiver, dabei in Goethescher Art vor nichts zurückschreckender Erotik verhält, das weiß ein derart intelligenter Mensch wie Bekker scharf genug. Nichts ist aber fluchwürdiger und nichts verderblicher, als wenn Männer, die durch Talent, Zeit- und andere Umstände zu einer Machtstellung gelangt sind, mit kalt-berechnendem Verstand geistige Verwirrungspolitik treiben, darin bestehend, daß ganz klare, unmittelbar feststehende und niemals einem wirklichen Mißverständnis ausgesetzte Begriffe — wie hier Mozarts Erotik — mit etwas ganz Gegenteiligem vermengt

werden, und zwar in dem Bestreben, jenes Feste unsicher, diesem in seiner Brüchigkeit aber den Schein von etwas Gesund-Natürlichem zu geben. Mozart und Schreker als Erotiker in eine Linie gestellt, man könnte darüber lachen, wenn wir in einer einigermaßen gesunden und instinktsicheren Zeit lebten. Eine solche hätte dann auch für den Verkündiger derartiger Zusammenhänge nur blutigen Hohn und Spott übrig, wie es denn natürlich selbstverständlich ist, daß der heutige Bekker mit unsrer Zeit steht und fällt. Es braucht auch in Deutschland nur wieder ein gesünderer Wind zu wehen, und der Frankfurter Pesthauch, der sich über dem deutschen Musikleben lagert, verflüchtigt sich ohne weiteres. Aber wir sind hiervon leider noch weit entfernt.

Die Schrekerleute — immer unter Anführung von Bekker, der Dutzende von in der Verherrlichung Schrekers sich überbietender Individuen im Gefolge hat — sagen aber weiter, daß die ganze Dramatik Schrekers aus der Musik erwachse, genauer, aus einer „primären musikalischen Vision", womit doch wohl ebenfalls gesagt sein soll, daß seine Texte nur aus der Musik verstanden werden könnten. Danach gäbe es also Geschehnisse, menschliche Charaktere usw., die nur der Musik zugänglich wären, weiterhin also eine ganze aparte musikalische Weltanschauung, die zu der allgemeinen sich demnach in Gegensatz stellte. Daß dies ein nicht gelinder Unsinn ist, darauf braucht eigentlich nur aufmerksam gemacht zu werden. Man kann sich zwar musikalisch, nach der Musik, im Kreise herumdrehen, das Drehen erfolgt aber auf Grund von Gesetzen, die mit der Musik nicht so viel zu tun haben und vorhanden wären, wenn's überhaupt keine solche gäbe. Oder wie, wäre etwa die Erotik Schrekers aus einer spezifischen, musikalischen Klangvision erwachsen, die schöne, verbrecherische Els im „Schatzgräber", die jeden ihrer Verlobten durch einen sie mit tierischer Brunst liebenden Knecht ermorden läßt, etwa besser zu verstehen, wenn man sie Schrekerisch klanglich auffaßt? Indessen, mit all diesen völlig artistischen Klügeleien sich abzugeben, hat weiter gar keinen Zweck. Mit oder ohne Musik ist der „Schatzgräber" nichts mehr und nichts weniger als ein endlos in die Länge gezogenes Kinostück, als solches dadurch ohne weiteres erkennbar, daß die Handlung sich nicht auf Grund der Charaktere entwickelt, sondern vielmehr ein Gegenstand — der Schmuck der Königin — die Entwickelung herbeiführt. Man denke sich diesen weg, und die ganze Handlung erledigt sich, wie die schöne Els alsdann ein ganz braves Mädchen üblicher Prägung wäre, das heiratet und guter Dinge ist. Denn Schrekers Personen sind nicht durch sich selbst etwas, sondern durch Attribute. Was ist der Held des Stücks ohne seine Laute? Eine alltäglichste Künstlererscheinung, so daß man nicht schlecht verwundert ist, wie er am Königshof plötzlich aufspringt und die Schönheit seiner Els der der Königin gegenüberstellt, ein Zug, den Schreker von Wagner — Tannhäuser im Sängerwettstreit — hergeholt hat, aber mit welcher Impotenz! Bei einem Wagner jede Äußerung aus dem innersten Charakter herauswachsend, hier ein angeklebter Pappenstiel. Auch nicht zu einer einzigen Person Schrekers erhält man deshalb auch nur die geringsten inneren Beziehungen — am besten ist schließlich noch der Narr —, jede läßt mit und ohne Musik völlig kalt, weil man es eben mit ganz blutlosen Allegoriegestalten zu tun hat. Lächerlich und kindisch zugleich, derartiges auch nur im entferntesten einigermaßen ernst zu nehmen. Schon im „Fernen Klang" war Schreker bereits in aller Klarheit zu erkennen, diesen Sekundanertext nicht sofort lachend als solchen zu charakterisieren, ihn vielmehr als eine Offenbarung aufzufassen, zeigte das heutige Unvermögen, einen Text geistig und dramaturgisch zu fassen, in greller Beleuchtung. Als ob man sich über derartige Dinge täuschen könnte! Scribe in seinen besseren Texten ist ja der reine Sophokles gegen diesen Schreker, auch deshalb, weil er immerhin in seiner Art eine Persönlichkeit war.

Wie nun die Schrekerschen Erstaufführungserfolge zustande kommen, ist ein Kapitel, das in Schrekers besondere Geschäftspraxis einführt. Fast immer liest man, daß er der Erstaufführung — und handle es sich um kleinere Städte — beigewohnt habe. Wie war's nun in Leipzig? Trotz großenteils trefflicher Aufführung gefiel die Oper hier ganz und gar nicht, wohl noch weniger als vor Jahren der „Ferne Klang", der auch sehr bald wieder verschwand und niemals wieder erstand. Das Vorspiel erzielte kaum einen Achtungserfolg. Nun griff Schreker aber selbst ein. Indem er es nun, trotz des mäßigen Erfolges nach dem ersten Akt, machte wie die Operettenkomponisten, die sich schleunigst dem Publikum zeigen, rettete er die Situation. Denn kaum sehen die Leute den Komponisten, so fangen sie wirklich an zu klatschen, und es gibt die heute üblichen zahlreichen Hervorrufe. In welcher Weise nun aber Schreker vor dem Publikum katzbuckelt, muß man wirklich einmal gesehen haben. Tatsächlich, man schämt sich im Hinblick auf die Kunst überhaupt, daß ein Künstler dem Publikum wie ein Geschäftsreisender sich empfehlen kann. Wie ferne sind die Zeiten, da Komponisten selbst dann sich nicht zeigten, wenn sie stürmisch gerufen wurden! Und heute, erscheinen sie nicht, wenn zunächst eigentlich kein Mensch nach ihnen verlangt? Die meisten dieser heutigen Künstler sind eben auch vor allem Geschäftsreisende ihrer eigenen, ganz und gar nicht soliden Firma und haben deshalb auch allen Grund, sich angelegentlichst dem Käufer zu empfehlen. Auf diese Weise kommen dann die hinten und vorn verlogenen Ur- und Erstaufführungserfolge zustande, während es sich eigentlich entweder um halbe Durchfälle oder laue Achtungserfolge handelt. Wie tief, wie gräßlich tief sind heute Kunst und Künstler gesunken, wie prägt sich der Künstler-Geschäftsreisendentypus immer mehr aus.

Ich betone nochmals, daß der eigentliche Leipziger Erfolg schwach war, was sich, wie mir von kompetenter Seite mitgeteilt wurde, anläßlich der zweiten Aufführung, die ohne die Bücklinge Schrekers auskommen mußte, in aller Klarheit zeigte. Aber der Zweck ist soweit erreicht, einheimische und auswärtige Zeitungen berichten von stürmischen, durchschlagenden Erfolgen, die Bedeutung der Schrekerschen Werke wird den Leuten förmlich suggeriert. Es gibt tatsächlich keinen neueren Komponisten, der derart von der Presse gemacht worden wäre wie Schreker, und wenigstens kursorisch muß auch dieses Kapitel behandelt werden. Der von allem Anfang mit unbeirrbarer Konsequenz vorging, war Paul Bekker in seiner Frankfurter Zeitung, dann aber auch in ganzen Schriften. Immer schärfer erhob dieser moderne Zeitungs-Alberich seine Peitsche, ungezählte deutsche Musikkritiker beugten sich ohne weiteres, andere mit Widerstreben seinem Urteil, in Wien

z. B. war Schreker zunächst durchgefallen, schon nach einigen Jahren leuchtete ein Pressesieg: man kapitulierte tatsächlich. Bekkers Sprache klang immer dreister, Schreker und Wagner wurden fortwährend zusammen genannt, dann mußte sich, zur Verherrlichung Schrekers, noch Mozart hinzugesellen. Wer hier nicht mitmachte, gehörte zu den „geistigen Mittelstandsleuten", und da für den heutigen, unsagbar feigen Menschen die größte Sünde darin besteht, als nicht modern zu gelten, so wurden selbst die gemeinsten Opern Schrekers als Offenbarungen modernster Richtung angesehen. Die erste, nachdrückliche Schlappe erhielt Schreker in der Richard-Strauß-Stadt Berlin, Bekkers Ansehen wurde aber durch Pfitzner des empfindlichsten erschüttert, der Stern Schreker-Bekker irreloh-lichtert bereits recht verdächtig, aber der Kritiker, die auch noch nicht das geringste gemerkt haben, gibt's noch in Menge, besonders in der Provinz. Aber auch in Leipzig, das ein besonders treffendes Beispiel in der Person Dr. Abers an den Leipziger Neuesten Nachrichten liefert, der die Bekkersche Schrekerfibel wie ein Abc-Schüler nachbuchstabiert, ferner aber zu berichten weiß, daß das Publikum die Neuheit „mit begeistertem Beifall" aufgenommen habe. Die Kritik wirkte geradezu verheerend, ganz in dem Sinn der Bekkerschen Vermengungspolitik, daß eben die Leute ihrem Gefühl zu mißtrauen begannen. Ich erlebe denn auch hierin ganz Reizendes. Begegne ich jemand, der sowohl Oper wie Kritik durchgekostet hat, so werde ich still ausgehorcht, wie ich mich zur Oper stelle. Sage ich nun mit ein paar Worten meine Ansicht, so leuchtet's geradezu befreiend: Ja, so ist's mir auch gegangen, aber die Kritik, die Kritik! — Es entspricht einfach nicht den Tatsachen, daß das deutsche Opernpublikum von Schreker auch nur irgendwie begeistert ist, wie man es auf Grund einer bewußt und unbewußt verlogenen Presse annehmen müßte, und es ist auch wirklich nicht gleichgültig, ob hierüber Klarheit herrscht oder nicht. Diese innerlich völlig kalte, dort aber, wo sie etwas wärmer berührt, kitschig-schmierige Musik, spricht selbst das heutige Deutschland nicht an, so tief ist man noch nicht gesunken. Auf Grund Schrekerscher Musik haben aber z. B. englische Zeitungen Deutschland verloren gegeben, und sie hätten vollkommen recht, wenn diese Musik wirklich der Ausdruck des heutigen Deutschlands wäre. Aber das ist nicht der Fall, das behauptet nur eine die Tatsachen absichtlich verkennende Presse. Und das ist einfach ein Verbrechen am heutigen Deutschland. Denn tatsächlich: Eine Presse, die da konstatiert, daß Schrekersche Opern vom Publikum begeistert aufgenommen worden seien, lügt verheerender als die gemeinste französische Hetzpresse. Warum? Weil hier ein Verbrechen an der deutschen Seele vorliegt, indem die Leute durch diese infame Macht einer mächtigen Presse geradezu gezwungen werden, diese sexuellen Kitschopern als echte Offenbarungen anzusehen. Dem deutschen Hörer wird mit einer geradezu diabolischen Gewalt abgewöhnt, seinem eigenen Urteil zu trauen, er soll sich als minderwertig, als geistiger Mittelstand vorkommen, wenn er nicht begeistert ist oder sich begeistert stellt. Nochmals: Gemeiner und verderblicher hat eine besonders geartete Presse in künstlerischen Dingen noch nie gewirkt als in Sachen Schrekerscher Opern. Ohne diese Presse ist dieser Mann nicht zu denken; nehmt sie weg, er ist sogar im Handumdrehen erledigt.

Zum Schluß aber noch Besonderes über Schrekers Geschäftspraxis. Derselbe Mann, der vor dem Publikum katzbuckelt, damit ein, wenn noch so verlogener, Erfolg zustande kommt, schwingt als stark gewordene kapitalistische Opernmacht gegenüber den Theatern mit schonungsloser Faust seine kapitalistische Alberich-Peitsche. Er zwingt die Theater zu einer bestimmten Anzahl von Aufführungen, das hiesige zu nicht weniger als zwölf, sage und schreibe zwölf, anders gibt sein Verleger die Oper gar nicht her. Man hat ja die Macht, hat eine Presse hinter sich, die direkt, ferner immer wieder durch Berichte aus anderen Städten auf Schreker hinweist und für ihn, den modernen Wagner, eintritt. Wie war's doch in Leipzig? Der gleiche Kritiker, von dem oben die Rede war, schwang sich vor ein paar Monaten zu dem großen, hinsichtlich Intelligenz allerdings nicht definierbaren Wort über die städtische Oper auf: Die Katastrophe ist da! Was war geschehen? Die Leipziger Oper ist wirklich hinsichtlich Neuaufführungen ins Hintertreffen geraten, gerade auch die neueren Schrekerschen Opern sind bis dahin nicht gebracht worden, und gerade das wurde, wie man jetzt erfährt, dem Theater als „katastrophales" Staatsverbrechen angerechnet. Denn kaum erblickt „Der Schatzgräber" das Leipziger Rampenlicht, ist von einer „Katastrophe" nicht mehr die Rede, vielmehr leuchtet dem Theater wieder die Gunst Dr. Abers im Vollmondglanze. Alles um Schrekers willen[1])!

Was bedeutet es aber, wenn Schreker seine Stellung am Theater in dem Sinne ausnützt, daß er ihnen die Zahl der Aufführungen vorschreibt, wobei noch darauf hinzuweisen ist, daß der Pfadfinder für dieses kapita-

[1]) Soeben wird in den L. N. N. der geschäftliche Dankesbrief Schrekers an den Operndirektor Otto Lohse veröffentlicht, was zur weiteren Charakterisierung der verschiedenen Instanzen dient, sodaß der Brief auch mitgeteilt sei. Das Maschinenschreiben der Firma Schreker mit der redaktionellen Überschrift „Franz Schrekers Dank an die Angehörigen — wie rührend das Wort ‚Angehörige'! — der Leipziger Oper" lautet: „Verehrter Freund! Erst heute komme ich — von meiner Reise zurückgekehrt — dazu, Dir zu schreiben und allerherzlichsten Dank zu sagen für die glänzende Aufführung, die Du meinem Werke ‚Der Schatzgräber' bereitet hast. Ich bitte Dich, Deiner ausgezeichneten Künstlerschar, allen voran Herrn Kapellmeister Szendrei, den hervorragenden Solisten, Herrn Oberregisseur Schäffer, dem herrlichen Orchester, dem Chor, dem technischen Personal und seinen Leitern diesen tiefgefühlten Dank zum Ausdruck zu bringen. Stets Dein ergebener (gez.) Schreker. Charlottenburg, den 2. November 1921." Selbst in unserm Maschinenzeitalter schreibt ein Künstler mit einer Spur von Feingefühl derartige Briefe eigenhändig. Da ein Schreker nach einer seiner Geschäftsreisen etwa ein halb Dutzend Briefe zu schreiben hätte, so diktiert er sie in gleicher Anzahl seiner Stenotypistin, und unsere, ach so intelligente Schrekerpresse druckt das Schreiben ihres Herrn samt dem verräterischen „(gez.)" mit sklavenartigem Diensteifer nach. Es ist einfach wunderbar! Welche Psychologen, welche Züs-Bünzli-Köpfe! Ein einigermaßen seelenkundiger Leser merkt auch ohne weiteres, wie innerlich durchaus kalt trotz der emphatischen Ausdrücke das Schreiben ist. Ich sage auch, daß dieser Mensch in seinem ganzen Leben noch kein wirklich warmes Wort gesprochen oder geschrieben hat, so wenig, wie sich in seiner Musik ein derartiger Ton findet. Ein derartiger Mann sollte sogar nicht auf den ersten Blick zu erkennen sein!

listische Ausbeutungssystem Richard Strauß gewesen ist, wobei wir immerhin nicht vergessen wollen, daß dieser etwas Positives zu vergeben hatte. Wollte man den Rosenkavalier haben, so hatte sich ein Theater auch zur Aufführung anderer Opern von ihm zu verpflichten. Man sieht, wie die Peitsche Alberichs geschwungen wird. Sozusagen die ganze Öffentlichkeit weiß von alldem nichts, sie nimmt an, daß die Opern in freiem Wettbewerb ihrer Kräfte aufgeführt werden, seine, des Publikums Stellung zu den Opern den Ausschlag gebe. Weit gefehlt! Auch das Publikum wird zu Hörigen, zu Sklaven dieser Opern-Alberiche gemacht, die es einfach zwingen, ihre Werke sich anzuhören. Möglich ist dies so recht erst heute geworden, weil der starke Andrang zu Opernvorstellungen bewirkt, daß sozusagen jede von ihnen ein volles Haus antrifft. Gerade heute wäre also den Theatern Gelegenheit gegeben gewesen, wirklich nur gute Werke aufzuführen, solche, die zu einer gediegenen Opernkultur führen könnten. Aber was kümmert das die Opern-Alberiche? Ob durch ihre Werke, die dutzendfach aufgeführt werden müssen, wertvolles Operngut verdrängt wird, ob andere, moderne Opernkomponisten vor diesen vielen Aufführungen zurücktreten müssen, das alles ist diesen Männern gleichgültig. Wie spricht doch Chamissos Giftmischerin:

> Hast du die Macht, du hast das Recht auf Erden.
> Selbstsüchtig schuf der Stärkre das Gesetz,
> Ein Schlächterbeil zugleich und Fangenetz
> Für Schwächere zu werden.
> Der Herrschaft Zauber aber ist das Geld.
> Ich weiß mir Beßres nicht auf dieser Welt,
> Als Gift und Geld.

Das Gesetz, das Operngesetz! Wir haben heute ein anderes Gesetz als früher. Jetzt regiert das Gesetz eines brutalen kapitalistischen Machtsystems. Aus dem Geist dieses Systems — wirklich nicht aus „Klangvisionen" — sind auch die Hauptgestalten der Schrekerschen Opern geboren: Dirnen, Mörderinnen, Kranke mit perverser Sinnlichkeit, „Gezeichnete" verschiedenster Art, das sind so die Typen, die dem deutschen Volk in dutzendfachen Aufführungen eingepeitscht werden. Wie herrlich wird das deutsche Volk bei dieser Kunst gesunden, die es die Schrekerpresse als das Höchste der modernen Opernkunst anzusehen zwingt. Und die gleiche Presse, die für den Gesundungsprozeß einzutreten vorgibt, schreit: Schreker, Schreker, mehr Schreker!

* *

So ist das Kapitel: Schreker, Schreker und die Presse eines der dunkelsten in der ohnedies von kaum einem Strahl erleuchteten Zeitgeschichte.

Staat und Musikschulen in Sachsen

Vom Verband Sächsischer Musikschuldirektoren / Ortsgruppe Dresden

In Sachen der staatlichen Beaufsichtigung der Musikschulen richete der genannte Verband das nachfolgende Schreiben an das Sächsische Wirtschaftsministerium zu Dresden, das wir nicht verfehlen möchten, unsern Lesern mitzuteilen. An dieser Frage, das Verhältnis der Musikschulen zum Staat betreffend, ist sozusagen jeder interessiert, der Kinder auf derartige Schulen schickt. Davon aber abgesehen, erkennt man aus der Eingabe, daß das Ministerium in die musikalischen Verhältnisse einen geradezu kläglichen Einblick hat, weshalb mit aller Entschiedenheit daran gearbeitet werden muß, daß hier eine Änderung eintritt. Das sächsische Ministerium bedarf, wie es in Preußen der Fall ist, einfach eines tüchtigen und vor allem auch charaktervollen musikalischen Fachmanns als Referenten für musikalische Angelegenheiten.

Die Schriftleitung.

Die Musikschulen im Freistaate Sachsen stehen, wie alle gewerblichen Schulen, unter der Anwendung des Gesetzes vom 3. April 1880. Sie unterstanden bis vor wenig Jahren der Oberaufsicht des Ministeriums des Innern und jetzt des Wirtschaftsministeriums. — Infolge dieser Aufsicht sind immer wieder Verordnungen erlassen worden, welche ihrem Inhalt nach auf Musikschulen überhaupt nicht passen, auch auf diese sinngemäß nicht Anwendung finden können. Auch wird im übrigen die Aufsicht in einer schablonenmäßigen Weise gehandhabt, welche nicht geeignet ist, den Betrieb einer Musikschule zu fördern, sondern eher zu hemmen. Es sei auf folgende Verordnungen hingewiesen: Am 17. Dezember 1918 wurde bestimmt, daß auch die gewerblichen Schulen (also auch die Musikschulen) nachmittags 4 Uhr den Unterricht zu beendigen haben. Um diese Zeit beginnt für die Musikschulen erst die eigentliche Arbeitszeit, denn die erwerbstätige Bevölkerung und auch ein großer Teil noch schulpflichtiger Kinder nimmt n a c h dieser Zeit, also nach Schluß ihrer Arbeitszeit und nach Schluß der Nachmittagsschule häufig noch Musikunterricht. — Am 16. Juni 1920 erhielten wir eine Verordnung über den Wegfall des Schulgebetes. Unsere Mitglieder stehen in religiöser Hinsicht auf verschiedenem Boden, aber es ist in keiner Musikschule üblich gewesen, die Unterrichtsstunden mit Gebet und dem Gesang religiöser Lieder zu beginnen. — Es folgte eine Verordnung über Leibesübungen und eine über Pilzsammeln. Die Eltern unserer Schüler werden wohl kaum damit einverstanden sein, wenn wir in den Musikstunden die Schüler mit diesen Gegenständen beschäftigen. — Diese für uns zu allermindest überflüssigen Verordnungen verschlingen für Papier, Schreibarbeit, Druck und Porto eine Menge Geld, das von den betreffenden Schulen wieder durch möglichst hoch geschraubte Gebühren eingebracht werden soll.

Ein weiterer Umstand, der uns zu Beschwerden Anlaß gibt, ist die L e h r e r a n s t e l l u n g. Es wurde neulich einer Musikschule in Dresden die Anstellung eines vorzüglichen Violinlehrers nicht genehmigt, weil er zu jung sei. Er war 17 Jahre alt, in mehrjährigem Unterricht vorgebildet, besaß die besten Zeugnisse und hat sich bei probeweiser Betätigung als außerordentlich zuverlässig, pünktlich und gewissenhaft erwiesen. Die meisten unserer Mitglieder haben bereits im Alter von 16 Jahren an Schulen unterrichtet. Da z. Zt. die Nachfrage nach Violinunterricht dank der Klavierteuerung, der Luxus- und Musikinstrumentensteuer die anderer Fächer übersteigt, ist der betreffende Schulleiter in einer sehr mißlichen Lage, da Violinlehrer sehr rar sind. Wenn nun die Behörde ihr Aufsichtsrecht in der Sache unter gänzlicher Nichtbeachtung der für uns gegenwärtig außerordentlich schweren Zeitverhältnisse so peinlich wahrnimmt, so wäre es andernteils ihre Aufgabe, die Wohnungsämter dahingehend zu beeinflussen, daß den ihrer Aufsicht unterstehenden Schulen die zu einem o r d n u n g s g e m ä ß e n Betriebe nöti-

gen Räume bewilligt werden. Daß in dieser Hinsicht etwas getan worden wäre, hört man nicht [1]).

Nach den dargelegten Fällen glaubt der unterzeichnete Verband annehmen zu dürfen, daß man an den maßgebenden Stellen keinen rechten Einblick in das Wesen und die Führung einer Musikschule hat, denn solche Verordnungen, die vielleicht für andere Schulen passend sind, könnten nicht schablonenmäßig auf Musikschulen angewendet werden, die ihrer Natur nach eine ganz andere Einrichtung haben und anders behandelt werden müssen.

Die Lehrerangelegenheit an Musikschulen bedarf überhaupt einer besonderen Behandlung. Die größte Anzahl der Lehrer an solchen ist nebenamtlich tätig, es sind meist Berufsmusiker, nur für Klavierspiel und Gesang gibt es noch Berufslehrer. Diese nebenamtlich tätigen Lehrer erteilen nur wenige Stunden, manchmal nur wöchentlich eine einzige. Für viele Fächer, für welche sich seltener Schüler finden, z. B. Kontrabaß, Harfe, gewisse Blasinstrumente usw., müssen Lehrer sozusagen nur in Bereitschaft gehalten werden. Verzieht nun ein solcher Lehrer, so muß dafür ein anderer in Bereitschaft gestellt werden, ohne daß sein Vorgänger an der Schule in Tätigkeit getreten ist oder er selber eine solche jemals auszuüben in der Lage ist, wenn sich keine Schüler finden. Bestimmungsgemäß muß aber für jeden dieser Lehrer die Genehmigung zur Anstellung eingeholt werden, er muß neuerdings einen selbstgeschriebenen Lebenslauf einreichen, und für die Genehmigung muß eine unverhältnismäßig hohe Gebühr bezahlt werden, die in diesem Falle ganz unberechtigt ist. Auch die Anforderung eines Lebenslaufes ist für viele der Lehrer lästig, besonders wenn es sich um Künstler von Ruf handelt, und oftmals verzichtet ein solcher lieber auf eine Tätigkeit an einer Schule, statt daß er solche Bedingungen erfüllt. Die neueste Verordnung über Lehrergenehmigung und die Genehmigung von Aushilfen ist für die Musikschulen undurchführbar. Wir können keinen Lehrer einstellen, bevor wir nicht eine geraume Zeit hindurch durch Beobachtung seiner praktischen Tätigkeit die Überzeugung gewonnen haben, daß er für unsere Verhältnisse paßt. Aushilfen genehmigen zu lassen, ist unmöglich, denn bei der Langsamkeit, mit welcher die Amtsstellen arbeiten, würde die Genehmigung erst erfolgen, wenn das Aushilfsverhältnis gar nicht mehr besteht, es bleiben dann höchstens noch die Kosten zu entrichten.

In Anbetracht dieser dargelegten Umstände erwarten wir von der Aufsichtsbehörde künftig humanstes Entgegenkommen in allen die Musikschulen betreffenden Angelegenheiten bis zur Neuordnung des Musikunterrichtswesens. Vor allem fordern wir für die pflichtmäßigen Lehreranmeldungen **Gebührenfreiheit.** Die Musikschulen sind keine Erwerbsquellen, um die Inhaber möglichst schnell zu bereichern, sondern es sind Stätten, in denen an der allgemeinen Volksbildung gearbeitet wird, oft genug in uneigennützigster Weise. — Wir fordern weiter, daß ein von uns gewählter Vertreter unseres Standes bei Maßnahmen, welche die Musikschulen betreffen oder mitbetreffen, gehört wird, und daß dieser bei Beratung von Musikschulangelegenheiten hinzugezogen wird.
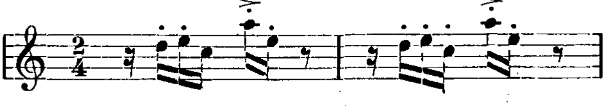
Nachrichten aus dem Reiche besagen, daß eine Regelung des Privatmusikunterrichtswesens geplant ist, und daß in Berlin unter der Führung des preußischen Ministeriums Vertreter dieser Berufskreise zu diesen Beratungen hinzugezogen werden. Da diese Bestrebungen wahrscheinlich auch auf Sachsen ausgedehnt werden, hält es der Verband sächsischer Musikschuldirektoren als Berufsorganisation der Sächsischen Musikschulen für notwendig, daß auch hierselbst die Musikschulen gehört werden und sie in den zu errichtenden Ausschüssen vertreten sind.

[1]) Das Dresdner Wohnungsamt verweigert einer Dresdner Musikschule die notwendigen Räume. Diese muß Bücher und Noten in Kisten verpackt aufbewahren, da die Räume zur Aufstellung fehlen, Notenpulte und kleinere Instrumente müssen während des Nichtgebrauchs auf Schränken Platz finden und zwei Unterrichtszimmer der Schule müssen **zugleich** als Schlafraum für den Direktor und seine Angehörigen dienen, wozu das Dresdner Schulamt dem Wohnungsamt ausdrücklich seine Genehmigung gegeben hat! Im Grundstück freiwerdende, schon früher für die Schule gemietete Räume dienen aber zur Beherbergung von Franzosen mit ihren Wirtschafterinnen, während der Schulbetrieb, für den diese Räume ursprünglich bestimmt waren, unter ganz unzureichenden und unwürdigen Verhältnissen geführt werden muß.
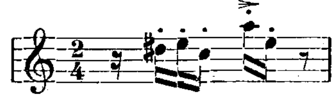
Charakteristische Motive bei Tierstimmen

Von Carl Wallbrecht / Chemnitz

Die in der „Zeitschrift für Musik" kürzlich veröffentlichten Artikel über charakteristische Hahnenrufe erinnerten mich an eine ähnliche Begebenheit während meiner Kriegsdienstzeit, nur, daß der gefiederte Rufer in diesem Falle kein Hahn war. Im Sommer 1917 lag ich in einer Stellung bei Brzezany in Galizien, in der Zeit vor der letzten großen Russenoffensive. Das Gelände beiderseits der Zlota Lipa bot im Schmucke sommerlichen Grüns einen durchaus lieblichen, reizvollen Anblick. Das damals noch geringfügige Störungsfeuer hatte nicht vermocht, alle gefiederten Bewohner aus den hier und da in der Stellung befindlichen Baumgruppen zu vertreiben. So konnte ich oft einem fröhlichen Sänger lauschen, der morgens zwischen drei und vier, wenn die hinter der Russenstellung aufsteigende Sonne die Nebel im Tal der Zlota Lipa zerteilte und die hüben wie drüben aus den Unterständen sich kräuselnden Rauchwolken der Landschaft das Gepräge einer — allerdings trügerischen — Friedfertigkeit gaben, der dann launig und unermüdlich seinen Morgengruß erschallen ließ, und zwar in folgendem Motiv:



mit der gelegentlichen Variante:



Den fleißigen Rufer sich näher zu betrachten, war aus begreiflichen Gründen nicht recht angängig, aber wie gern hörte man seine Stimme, die einen eigenen Reiz in jene Lebenslage goß, wie sehnsüchtig erwartete man sie, wenn im Dunkel der Nacht auf einsamem Posten das Gehirn tausend Gedanken durchgearbeitet hatte und endlich die Dämmerung erlösend den anbrechenden Tag verkündete!

Straßen-Sinfonie

Von Hermann Bath / Pirmasens
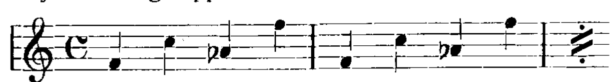
Der Artikel von Hrn. Hernried-Mannheim im 1. Juliheft und der Artikel des Hrn. Otto Kahse-Kassel reizen mich, als Inhaber eines untrüglichen absoluten Gehörs den interessanten Abhandlungen die folgende unter obiger Spitzmarke anzugliedern:

Ich habe unter meinem absoluten Gehör unmittelbar zu leiden und muß, ob ich will oder nicht, jeden Ton, und sei es der zweifelhafteste, in mich aufnehmen, also hören Sie:
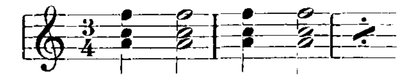
Ich schließe eben die Haustüre und habe bereits Gelegenheit, meine Straßensinfonie zusammenzusetzen; da kommt ein Lastauto vorbei, dessen Motor eintönig das „F" der kleinen Oktave:



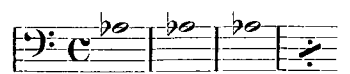
summt, während ein schwerer Fuhrgaul in genauem Rhythmus angetappt kommt:



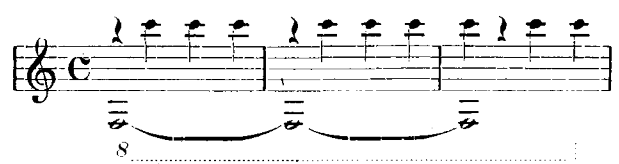
Ein schnelles Auto macht seine Anwesenheit durch einen grellen F-Dur-Akkord geltend:
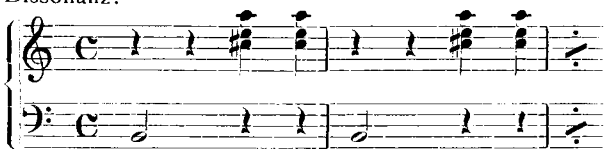


und zerstört sogleich die so schön begonnene Harmonie in F-Moll, ein ankommendes Lastauto läßt aber das As in der kleinen Oktave hören:
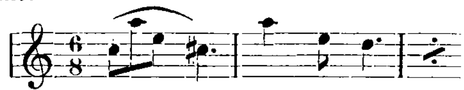


und die eben vorbeisausende Elektrische summt mit dem Motor das F der großen Oktave, während die Klingel des Führers fortwährend das C in der dreigestrichenen Oktave bimmelt:
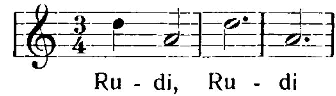


sodaß die Harmonie in F-Moll dadurch wieder hergestellt ist. Aber nicht lange lächelt mir der holde Klang, ein Riese von einem Lastauto zerstört mit der schrillen Dissonanz:
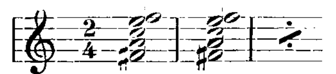


alles, so daß ich mich nun auf Einzeltöne und Akkorde beschränken muß. Schon fesselt mich aber ein neuer Klang: vor mir läuft nämlich ein schmutziger Kerl, den dicken Schlauch einer Fäkalienabfuhrmaschine auf der Schulter, der hintere, mit Eisen beschlagene Teil schleift auf dem Boden nach, und behaglich höre ich eine wundersame Musik: [Notenbeispiel] Dieser Akkord wirkte auf mich, wie die Töne des Rattenfängers von Hameln auf die Ratten gewirkt haben mögen, denn ich lief wahrhaftig hinter dem Manne her. Während ich nun lausche, ob nicht ein Auto so liebenswürdig sei, durch den Tonika-Dreiklang von As-Dur den vorigen, wie Himmelsstimmen summenden Akkord aufzulösen, renne ich ein kleines Kind über den Haufen, das nun, meine Gehörnerven auf das empfindlichste aufpeitschend, loskräht:



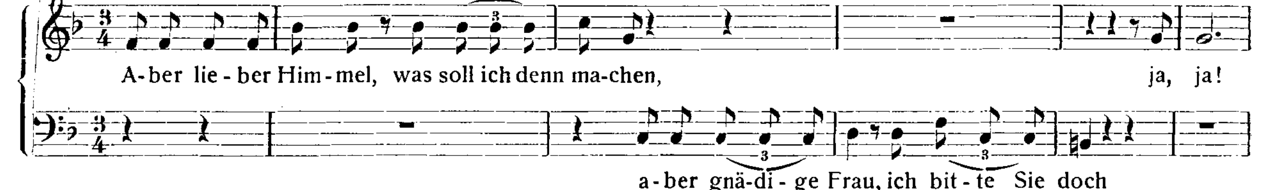
wozu die Mutter des Kindes etwas wie: „Alter Esel, Glotzer aufmachen" brummt; diese Tonart konnte ich leider nicht feststellen. Nun höre ich von einem Fenster eine Frauenstimme rufen:



schön tonrein! Ich höre Frauen gerne rufen, wenn sie melodische Stimmen haben, bin dabei aber immer froh — — aber das gehört nicht hierher! Nachdem ich nun einen Augenblick der Kratze eines Straßenkehrers gelauscht habe, bei dem Klang:



aber gar nichts Harmonisches heraushören konnte, bog ich in eine Seitenstraße ein, um wie angewurzelt das untenstehende Sprechduett zu belauschen:



Um nun nicht Zeuge eines evtl. Ehedramas zu werden (denn ich sah einen sehr erregten Mann auf die beiden zulaufen), machte ich mich schleunigst aus dem Staub und „endete" auf der Landstraße (hat eigentlich noch Zeit!), ich schlendere langsam dahin und muß nun die wunderfein klingenden Aeolsharfentöne der Leitungsdrähte hören. Jetzt drängt sich mir die in langanhaltendem Geheul das C der zweigestrichenen Oktave tutende Fabriksirene auf, und damit weiß ich, daß es zwölf Uhr ist und ich durch diese Aufpasserei zwei Stunden versäumt habe.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

*

Wenden wir uns nun Schiller zu, und zwar zunächst seinem Ausspruch: Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht er ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes, in welche, wenn er nicht so klug ist, sie schon von weitem zu vermeiden, das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird. Nur dem Genie ist es gegeben, außerhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen.

Es ist, so man den Künstlerspruch Goethes zur Grundlage nimmt, nicht schwer, sich zum Kritiker der Schillerschen Genieerklärung aufzuwerfen. Das eben hat ja Goethe besorgt, der sich mit einer gewissen Wucht gegen die Schillersche Auffassung des Genies wendet, d. h. sie zu einseitig findet und sie gerade nach derjenigen Seite, und zwar eben im synthetischen Sinne hin ergänzt, die ihm notwendig erschien. Aber so leicht dürfen wir uns die Behandlung der Frage keineswegs machen, auch wenn wir darüber im klaren sind, daß Schillers Auffassung schließlich nur die notwendige Vorstufe für die „Apotheose" eines Künstlers bedeutet. Wenn Schiller den Instinkt derartig in den Vordergrund stellt, so ist dies für ihn als sogar ausgeprägt sentimentalischen Künstler — wir kommen nun bald hierauf zu sprechen — überaus bezeichnend, wie wir denn schon hier einen gewissen Gegensatz zwischen einem naiven und sentimentalischen Künstler sich auftun sehen. Es frägt sich dann aber, ob es sich um einen absoluten oder einen relativen Gegensatz handelt. Vorläufig kehren wir den Stiel gerade einmal um und fragen: „Nützt dem Künstler selbst das scharfsinnigste Durchdenken der Kunst, wenn nicht Natur und Instinkt dem durchdenkenden Geist helfend und weisend zur Seite stehen, für ihn den natürlichen Untergrund bilden? Wenn Schiller, der zudem in seiner Genieerklärung auf Kant (Kritik der Urteilskraft) fußt, derart stark die Natur in den Vordergrund stellt, so sind hierfür neben den besonderen, in Schillers Natur liegenden Gründen auch gewichtigste allgemeine Gründe maßgebend, Gründe, die für unsere Zeit ungemein an Bedeutung gewonnen haben.

Wir sagen kurz: Ohne Natur und Instinkt läuft selbst der schärfste Geist in die Irre — und erst der schwache —, sein Denken wird immer unsicher sein und zu falschen Resultaten führen. Weiterhin hat aber in diesem Falle der Geist das Bestreben, das Unnatürliche als völlig gerechtfertigt anzusehen, und je weiter er sich von der Natur entfernt, um so mehr wird er sich auf seine Resultate versteifen. Soll ich Beispiele geben, so wähle ich dieses Mal die moderne Oper. Den Geist hat sie allerdings ebenfalls schon lange verloren, viel länger aber noch die Natur. Was ist, kurz gesagt, die Natur der Oper? Hat es noch einigermaßen mit einer solchen zu tun, wenn man auf der Bühne die „Sänger" mit Aufbietung aller Kräfte sich anstrengen sieht, fast lediglich lange Schreie hört, selten nur ein Wort versteht, während das Orchester wie ein aufgebrachtes Meer tobt, wenn, anders ausgedrückt, die Darsteller zu unverständlichen Nebensachen degradiert werden, während die — relative — Nebensache zum Hauptfaktor geworden ist? Wir haben heute kaum eine klare Vorstellung davon, wie weit wir uns von der Natur, d. h. den in der Natur einer Musikgattung liegenden Grundelementen entfernt haben, und ein Genie, das „durch alle Schlingen des falschen Geschmacks" ginge, ist ja der eigentliche Notschrei in der ganzen Kunst. Heute sehen wir selbst die besten und hellsten Köpfe an der Unnatur des heutigen Geschmacks scheitern, weil keiner schließlich so viel Natur und Instinkt — freilich auch noch manches andere, vor allem aber diese — mitbringt, um sich hier durchzuringen. Das Erste ist nun aber, daß man die ganze Unnatur instinktartig empfindet. Solange diese Grundlage nicht geschaffen ist, läßt sich gar nichts erreichen. Schiller wußte genau, welch ungeheure Macht modische Unnatur hat, und daß es eines Genies mit natürlichen Instinkten bedarf, um sich durch dieses Gestrüpp durchzufinden. Die Sache ist nun aber die, daß der Geist sich an die größte Unnatur gewöhnt, sich in ihr förmlich einrichtet, wenn ihm nicht Natur und Instinkt schützend und weisend zur Seite stehen. Eine der heutigen Hauptaufgaben bestände auch darin, sich über die Unnatur in den verschiedensten künstlerischen Gebieten klar zu werden, den Rest von Instinkt, der uns noch geblieben ist, möglichst wirken zu lassen, um allmählich wieder zu wissen, was denn eigentlich Natur sei. Diesem Zwecke dient denn auch ganz besonders die Unterscheidung von naiv und sentimentalisch, womit wir uns denn auch zu beschäftigen haben, wobei wir nochmals von den beiden Sätzen Goethes und Schillers den Ausgangspunkt nehmen.

Wir haben nun wohl in Klarheit gesehen, daß Schillers Satz den einzig wahren, unbedingt notwendigen Untergrund für das Wesen des wahren Künstlers abgibt, den Untergrund, nicht mehr und nicht weniger. Vorher sahen wir, daß Goethe auf diesem Untergrund weiterbaute, indem er das „Durchdenken" der Kunst als in letzter Hinsicht entscheidend hinstellte. Goethe gelangt also unbedingt weiter, immer besser wird man nun auch die Überschrift des Spruches mit Künstlers Apotheose verstehen. Zu fragen haben wir, ob die beiden Erklärungen gerade auch mit der verschiedenen Natur der beiden Männer zusammenhängen, was wir unbedingt bejahen. Tatsächlich führen

uns die beiden, für Schiller sowohl wie Goethe ungemein bezeichnenden Aussprüche ganz ausgezeichnet in das Wesen eines sentimentalischen und naiven Künstlers ein. Wir brauchen nur zu fragen, warum Schiller derart stark die Natur betont und bei ihr stehen bleibt. Weil er die Natur sucht, suchen muß und sich dadurch nach seiner eigenen Erklärung als sentimentalischen Künstler zu erkennen gibt, indem er sagt: „Der Dichter — der Künstler schlechtweg — ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Künstler." Was dem naiven Künstler als Geschenk ohne weiteres in die Wiege gelegt ist, Natur, muß der sentimentalische suchen. Wir begreifen von hier nun sicher ohne weiteres, daß Schiller in seiner Genie-Erklärung zu einer derartigen Betonung der Natur gelangen mußte. Ohne Natur ist kein Genie möglich, folglich muß, wer sie nicht unmittelbar in sich hat, sie erstreben, sie suchen. Für Goethe, den ausgeprägt naiven Künstler, der also selber schon Natur ist, ist diese selbstverständlich, und er kann, weil er sich bei diesem Punkt nicht aufzuhalten braucht, und ferner gerade als naiver Künstler erkennt, daß es auch für ihn Schwierigkeiten gibt, zu weiteren und zwar letzten Forderungen gelangen.

Daß nun das naive Genie gerade auch in seiner Kunst weitergelangen muß als das sentimentalische, das ist es schließlich, was Schiller mit einem unerbittlichen Wahrheitsdrang, wobei gerade die Gestalt Goethes meist unsichtbar über der Abhandlung schwebt, zur Ausführung brachte. Zweierlei wollen wir aber im Anschluß an diese Abhandlung zu einer Erörterung bringen: Erstens wollen wir von der Dichtkunst zur Tonkunst übergehen und uns dort einige naive und sentimentalische Genies betrachten, zweitens fragen wir dann aber, ob nicht gerade die Tonkunst Beispiele sentimentalischer Genies gibt, die dazu zwingen, dem sentimentalischen Typus schließlich doch eine höhere Stellung einzuräumen, als es von Schiller geschehen ist. Wir werden gleich sehen, daß wir in der Tonkunst mit einem weit bedeutenderen Studienmaterial arbeiten können als Schiller, der das seinige vor allem der zeitgenössischen Dichtung entnahm. Da er nicht sich selbst behandeln konnte, er im Jahre 1794 auch noch keineswegs die künstlerischen Konsequenzen aus seinem Dichtergenius gezogen hatte, so muß ihm als bedeutendstes Beispiel eines sentimentalischen Dichters Klopstock gelten, bei dem er Schattenseiten des sentimentalischen Typus gewissermaßen in Reinkultur erblicken mußte. Statt Klopstock können wir aber in der Tonkunst einen ungleich höheren Vertreter einstellen und danach unsre Erkenntnis des sentimentalischen Typus erweitern. Überhaupt bedürfte die Schillersche Abhandlung schon lange einer einigermaßen kongenialen Fortführung, allerdings auch einiger einschneidender Korrekturen. Man kann bemerken, daß Schiller sich erst während des Schreibens über manche Fragen klarer wurde, er den Aufsatz aber nachträglich nicht änderte, sodaß es an Widersprüchen und anfangs zu kurz gefaßten Definitionen nicht fehlt. So macht Schiller — bei einem derartigen Manne kaum glaublich — anfangs das Vorhandensein des Sentimentalischen und Naiven von äußeren Faktoren abhängig („Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsstimmung Einfluß haben"), was er später, aber nur in einer Anmerkung, also wohl nachträglich, natürlich zurücknehmen muß. („Es ist vielleicht nicht überflüssig, zu erinnern, daß, wenn hier die neuen Dichter den alten entgegengesetzt werden, nicht sowohl der Unterschied der Zeit [s. oben] als der Unterschied der Manier zu verstehen ist" usw.) Ich sage dies nur deshalb damit, wer sich „instinktmäßig" an diesem und jenem in der Abhandlung stößt, dem Instinkt nachgeht und die Sache für seine Person in Ordnung bringt.

Als reinste Repräsentanten eines naiven und sentimentalischen Genies fassen wir Mozart und Beethoven ins Auge. Indem ich einige Sätze, in denen Schiller zu herrlichen Formulierungen der beiden Typen gelangt, herausgreife, gleich aber die Namen der beiden Meister einsetze, wird der Leser ohne weiteres gewahr werden, zu welch großartigen Charakterisierungen von ihnen wir gelangen, weiterhin, in welch außerordentlicher Weise überhaupt mit dieser Unterscheidung sich arbeiten läßt. Schiller schreibt: „Mozart erhält seinen Wert durch absolute Erreichung einer endlichen, Beethoven erlangt ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Größe." Oder: „Mozart rührt uns durch Natur, sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; Beethoven rührt uns durch Ideen." Weiter: „Mozart ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung; Beethoven ist es durch die Kunst des Unendlichen."

Ich glaube kaum, daß man in kürzeren Worten die beiden Meister treffender charakterisieren kann, was daher rührt, daß diese die beiden Typen in einer ganz wunderbaren Klarheit und dabei in denkbar künstlerischer Vollendung zum Ausdruck bringen. Mozart ist immer natürliche Begrenzung, daher auch sein unerreichter Formensinn, Beethoven strebt zum Unendlichen, daher weitet er die Formen bis zum Zerspringen aus. Doch wir wollen hierüber weiter keine Worte verlieren, der musikalische Leser wird aber einen außerordentlichen Gewinn von der Abhandlung haben, wenn er sie in den einschlägigen Abschnitten gerade mit Beziehung auf Mozart und Beethoven liest, wodurch ihm zugleich die beiden Typen immer klarer werden, sodaß er allmählich auch darangehen kann, sich die Tonkunst selbständig auf diese grundlegenden Welttypen betrachten zu lernen, die z. B. bei Nietzsche mit den Ausdrücken apollinisch und dionysisch wiederkehren, heute bei Spengler mit wieder andern Namen, aber viel kurzsichtigerer Definition, ihre Rolle spielen. Die Aufgabe ist oft gar nicht leicht,

weil in so reiner Form die Typen selten zu finden sind, aber irgendwie muß man immer zu einer Lösung gelangen. Gar vieles wirkt oft mit ein; so kann man z. B. beobachten, daß sogar ausgeprägte, aber nicht starke naive Genies durch den Einfluß überragender sentimentalischer Genies von sich abgelenkt werden und dann wenig erfreulich mehr sind; so der spätere P. Cornelius. Weit glücklicher ist der gegenteilige Einfluß, allerdings weit schwerer durchzuführen. Was z. B. der ungemein stark sentimentalische Brahms dem — naiven — Volkslied und überhaupt dem Studium mehr naiver Musikkulturen verdankt, läßt sich gar nicht abschätzen. Ein Herzogenberg hingegen fühlt sich in seiner sentimentalischen Haut überaus wohl. Der Leser erkennt nun sicher, auf welche Weise er seine Musikauffassung in entscheidenden Punkten vertiefen kann, und wie außerordentlich wir Musiker einem Schiller für seine Abhandlung verpflichtet sind.

Auf eine der genialsten Beobachtungen Schillers möchte ich auch noch besonders hinweisen: Schiller fragt auch, „wie der naive Dichtergeist mit einem sentimentalischen Stoff verfährt". Es ist dies eine für das Verständnis der Vokalmusik, besonders der Oper und des Liedes, geradezu entscheidende Frage; ebenso die umgekehrte, wie der sentimentalische Künstler mit einem naiven Stoff verfährt oder besser, verfahren kann. Schiller macht sie an Goethes „Werther" klar, das für uns gegebene Beispiel wäre die „Zauberflöte". Trotz aller naiven, oft banalen Elemente ist der Text mit seiner „Entwicklungsidee" sentimentalisch. Mit welch sentimentalischer Wucht hätte ihn Beethoven, mit welcher Naivität bei herrlichstem Einschlag sentimentalischen Elements wußte ihn Mozart zu geben. Sentimentalische Einschläge sind ja überhaupt bei ihm immer wieder zu finden, was selbst denkende Musiker und einen Mozartkenner wie H. Abert leicht verwirrt, so daß sie sich besinnen, ob sie Mozart als ausgeprägt naiv ansehen sollen. Das erklärt sich einesteils aus dem jeweiligen Stoff, bei Instrumentalwerken aber daraus, daß gerade das reinste naive Genie gelegentlich einem sentimentalischen Bedürfnis nachgehen muß. Darüber war sich bereits Schiller vor 130 Jahren klar, sodaß denn nur immer wieder gesagt werden kann, wieviel gerade auch der Musikbetrachtende aus dieser Schrift lernen kann.

Ein Wort nun noch über Beethoven, in dem der sentimentalische Typus den für die heutige Zeit umfassendsten Vertreter findet. Eine der größten und stärksten Naturen, hat Beethoven seine sentimentalische Natur vor allem mit Hilfe seines Geistes nicht etwa überwunden — das wäre unmöglich —, wohl aber derart geläutert und vergeistigt, daß man an ihm wie an kaum einem zweiten Beispiel studieren kann, wessen der sentimentalische Typus überhaupt fähig ist. Der inneren Gefahren, denen Beethoven ausgesetzt war, wird man sich aber erst so recht bewußt, wenn man über das Sentimentalische Bescheid weiß und zum Vergleich gerade Schillers Charakteristik Klopstocks heranzieht, freilich auch Schiller selbst, der zwischen Beethoven und dem Dichter des Messias steht. Es ist schließlich, um es kurz zu sagen, der gewaltige, durchdringende Geist, der die allergrößten Naiven, wie vor allem einen Goethe, mit den größten Sentimentalikern verbindet. Man fragt schließlich bei Beethovens höchsten und spätesten Werken nicht mehr, ob sie sentimentalischen oder naiven Ursprungs sind, so gut natürlich dieser immer zu erkennen ist. Beethoven gibt auch wichtige Beispiele dafür, wie ein großer Sentimentaliker naive Stoffe behandelt. Ich greife ein einfaches Beispiel heraus, die erste Szene aus „Fidelio". Es ist denn schon etwas Außerordentliches und viel zu wenig gewürdigt, wie „naiv" Beethoven hier vorzugehen wußte, vor allem auch deshalb, weil er die naiven Mittel innerlichst studiert hatte. Hingegen gelangte er an eine für ihn im letzten Sinn unlösbare Aufgabe in der Arie Marzellines: O wär' ich. Marzelline hat naive Natur, der Text der Arie ist aber ziemlich sentimentalisch, und wer die verschiedenen Fassungen der Arie mit ihrem Schwanken zwischen „naiv" und „sentimentalisch" und dem Sieg des letzteren betrachtet, der weiß nun auch, warum Beethoven derart experimentieren mußte.

Indessen, für dieses Mal sei es genug. Daß die Nutzanwendung des naiven und sentimentalischen Prinzips auf die Tonkunst außerordentlich fördern kann, leuchtet wohl schon nach diesen paar Proben ein, und wir werden auf diese fundamentale Unterscheidung immer wieder zurückkommen müssen, wenn wir unsre Musikanschauung weiterbilden wollen. Das nächste Mal wenden wir uns aber wieder zu Bach und unmittelbar zur Musik.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Bruckner ist zwar noch nicht in den Konzertsälen Mode geworden, wohl aber ist es Mode geworden, über ihn in Tönen der höchsten Bewunderung vor allem zu schreiben. Hierüber einiges zu sagen, gibt das zweite Gewandhauskonzert, das die achte Sinfonie neben einigen Werken von Bach (Präludium und Fuge in G-Dur für Orgel) und Beethoven (Leonoren-Ouvertüre) stellte, berechtigten Anlaß. Vor nicht langer Zeit vervollständigte man, gerade auch im Gewandhaus, die beiden B mit Brahms, der aber heute nicht mehr derart im Vordergrund des Interesses steht, sodaß dann eben Bruckner an seine Stelle gerückt ist. Wie rasch wechseln doch heute die Moden, wie sind einer solchen — und hierauf kommt es eben an — selbst so echte Männer wie Brahms und Bruckner unterworfen! Keiner kann es in unmittelbarer Nähe von Bach und Beethoven auf die Länge aushalten, niemals wäre dieser Vergleich auch in ihrem Sinn gewesen. Der Zeitgeschmack ver-

fährt nun aber einmal nach eigenem Gutdünken. Wer Bruckner in seinen großen Seiten wirklich liebt, seinen nun einmal vorhandenen Schwächen sich aber nicht verschließt — und keine echte Liebe ohne Erkennen, das Fanatik ausschließt —, wird nur bedauern können, daß dieser Mann einer derartigen Vergötterung ausgesetzt ist; denn er weiß, daß einer solchen Bruckner auf die Dauer nicht gewachsen ist. Das heutige Bestreben, aus Schwarz Weiß zu machen, zeigte sich gerade auch hinsichtlich Bruckners überaus bezeichnend. Seine sämtlichen Mängel, die mit seiner innersten Person innigst zusammenhängen, werden zu Vorzügen umgedeutet, und damit erzielt man nichts als Zeiterfolge. Es ist z. B. zu beweisen versucht worden, daß Bruckner in der Form konzentrierter sei als Beethoven. Man protestiert bei derartigem nicht, sondern — schweigt, man wartet ruhig, bis dieser Unsinn sich ausgetobt hat. Daß sich Dinge wie die Form verstandesmäßig überhaupt nicht beweisen lassen, sondern daß sie, zunächst einmal, unbewußt gefühlt werden müssen, ist das einzige, worauf man kurz hinweist. Ein so begeisterter Bruckner-Apostel Nikisch ist, den Forderungen der schärfsten Brucknerianer, keinen Eingriff, keinen Strich in einem Brucknerschen Satze zu machen, kam er bei dieser Festaufführung nicht nach. Im letzten Satz gab es sogar einen sehr starken, mit dem tatsächlich auch ich mich nicht befreunden konnte. Es ist wirklich so, daß man Bruckner gerade so nehmen muß, wie er ist. So schön die Aufführung auch war — kaum ein Orchester außer den Wiener Philharmonikern dürfte zur Zeit mit Bruckner vertrauter sein als das Gewandhausorchester —, ich habe unter Nikisch schon innerlich ruhig-großartigere gerade auch dieser Sinfonie gehört.

Eine treffliche, in den bekannten Partien aber doch nicht genügend „niederschmetternde" Aufführung von Berlioz' Requiem brachte der Riedelverein unter der Leitung seines Dirigenten Max Ludwig. Haben wir heute Berlioz und gerade dieses Werk nötig? Ich glaube, seine schönste Zeit ist um, man merkt heute, wo uns Bach mit seinem monumental-gedrungenen Chorsatze immer mehr durchdringt, immer deutlicher, daß Berlioz jene letzte musikalische Durchbildung denn doch bei weitem nicht besaß, die immer wieder zwingt. Wieviel Stereotypes gibt es in der ganzen Anlage, wie beschränkt sind schließlich die Mittel. Am herrlichsten wirkt Berlioz heute in den spezifisch italienischen Melodiepartien auf mich, und es erscheint als Tücke des Schicksals, daß der glühende Verächter italienischer Musik dieser so viel verdankt. Eine unnötige Einleitung erfuhr das Konzert durch das Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel von Paul Gerhardt, das wohl ganz gute Ansätze, aber keine wirkliche Durchbildung zeigt. — Einen Abend, den die hiesige Sängerin Tilla Schmidt-Ziegler gab, erwähne ich des ganz besonderen Programms wegen. Einigen herrlichen Alt-Liederarien von Händel folgte, von Günther Ramin gespielt, die David-Goliath-Sonate von Kuhnau, die nun aber wirklich, wie es beabsichtigt war, auf dem Cembalo und nicht auf dem heutigen Flügel gespielt werden darf. Dann gab's etwas ganz Besonderes, die Gellertsche Fabel „Montan und Lalage" von J. V. Herbing, einem der geistreichsten, wenn auch keineswegs stichfestesten Liedkomponisten des 18. Jahrhunderts, eine altitalienische Cellosonate, von Max Kiesling, dem Solocellisten des Gewandhauses, gespielt, folgte, und den Beschluß bildeten sechs der schönsten Lieder von J. A. P. Schulz, denen die Sängerin einen vollen Erfolg ersang. Was ist das nun einmal für ein feiner Kerl, dieser Schulz! Nächst Schubert hat er die feinste Liederseele in dieser ganzen, so reichen Liederzeit. — In der Motette der Thomaskirche hörte man ein neues, gegen eine halbe Stunde dauerndes a-cappella-Werk von A. Mendelssohn, die Motette zum Reformationsfest: „Ein feste Burg", die soeben auch bei Breitkopf & Härtel erschienen ist und allen leistungsfähigen Kirchenchören sehr warm empfohlen sei, trotz mancher Abzüge, die zu machen wären. Der eigentliche Sinn der textlichen Anlage — von dem Kirchenlied werden nur zwei Strophen benützt — ist mir nicht recht klar geworden, was an mir liegen kann. Jedenfalls spielt der Choral eine ziemlich kleine Rolle, wobei aber gerade seine Bearbeitung das kernige Hauptstück des ganzen Werks ausmacht. Was ist das für eine gesunde, kraftstrotzende Arbeit! A. H.

Die Leipziger Kammermusik der zweiten Hälfte des Oktobers gipfelte im Beethoven-Zyklus (sämtliche Violin-Klavierkompositionen des Meisters) von Catharina Bosch- und Paul Otto Möckel (Stuttgart) und im modernen Violin-Sonatenabend von Walther Davisson (Leipzig) und Josef Pembaur (München). Vom Ehepaar Möckel hört man im Klavier einen sachlichen, feinkultivierten, intimen und artistisch-ästhetischen, gewissermaßen einen klanglich „wattierten" Beethoven mit zarten und empfindsamen modernen Nerven, in Gehrock und Glacéhandschuhen, ohne Beethovenschen Saft und Kraft, ohne Beethovensches Pathos, Beethovensche Größe, Beethovensche Natur. Die in Hans Sitts Leipziger, deutscher Meisterschule ausgebildete vortreffliche Geigerin akademisch-objektiven Typs ist die „männlich"-herbere, ursprünglichere und temperamentvollere Natur; ihr Gatte, ein ausgezeichneter Pianist aus Friedbergs Meisterschule, die „weiblich"- und süddeutsch-weichere — Möckel ist Elsässer —, innerlich zurückhaltendere, tonlich gedecktere und gedämpftere. Die seelische, klangliche und stilistische Gleichung geht somit bei beiden nicht auf; wo aber dieser Beethoven „im kleinen Stil", dieser intime und romantische Beethoven im gedämpften Helldunkel in der Musik seiner Violinsonaten einmal rein zum Ausdruck kommt, kann man sich eine im intimen musikalischen Dialog delikatere, vollendetere und kammermusikalischere Wiedergabe nicht wohl denken, wenn eben auch dieser modern überfeinerte und überzärtelte Beethoven mit dem Beethoven nicht allein der Kreutzer-Sonate natürlich nichts mehr zu tun hat. — Die seelische und klangliche Gleichung geht noch weniger bei dem Künstlerpaar Davisson-Pembaur — ein akademisch-klassizistischer, objektiver Geiger und ein moderner, subjektiver Pianist — und am wenigsten gerade in modernen Violinsonaten auf. Wenn trotzdem der rein künstlerische Genuß ein außerordentlicher war, so lag das vor allem an der überragenden, männlich und plastisch gestaltenden, dichterisch durchglühten pianistischen Persönlichkeit Pembaurs, der im Gegensatz zu Möckel freilich wiederum zu viel Solospieler, zu viel Virtuos ist, um überall die klanglich-kammermusikalische Delikatesse wahren zu können. Ein Vergleich der modernen Violinsonate mit der klassischen des Beethovenzyklus war höchst interessant. Der Begriff der Sonate im klassischen Sinn innerer strenger, logischer thematischer Entwicklung geht der modernen Komposition auch in der Violinsonate mehr und mehr verloren. Von den drei modernen Violinsonaten dieses Abends — Graener, op. 56 in C-Dur, Debussy in G-Moll (1918), Pfitzner, op. 27 in E-Moll — war eine echte und rechte Sonate im klassischen Sinne nur die Pfitznersche. Graener gibt edle, leidensvolle und im eingeschlossenen Larghetto leicht archaisierende moderne Stimmungsmusik, Debussy virtuose moderne Suiten- und Gesellschaftsmusik. Graener fesselte am meisten durch die seraphische Zartheit und Klangschönheit seiner lyrischen Tonsprache, Debussy durch die klangliche Delikatesse, die rhythmische Pikanterie und den geistreichen Humor des wohl programmusikalischen, etwa einen lustig gakkernden und krähenden „stilisierten Hühnerhof" darstellenden Intermède, Pfitzner durch den starken und innigen Naturton des ersten und den im Hauptthema

freilich hart ans Billige und „Schmissige" streifenden mächtigen Aufschwung des Finale. Graener kommt in seiner Violinsonate etwa vom Reger der „C-Dur"-Violinsonate, Debussy von der alten französischen Kammersonate, Pfitzner von Beethoven und Brahms. Die Würze der Kürze hat Debussy vor allen voraus, und leider ist gerade Pfitzner in den beiden Ecksätzen seiner Sonate allzusehr in die Breite gegangen. Pembaur kam nach seiner Übersiedlung nach München zum ersten Male wieder nach Leipzig; der Kaufhaussaal war nicht entfernt voll; sollte Leipzig seine großen Künstler wirklich so schnell vergessen? Oder — und das ist bei dem in manchem wirklich nur zu berechtigten Mißtrauen gegen alle moderne Musik das Wahrscheinlichere — schreckte das „schwere", ausschließlich moderne Programm?

Die Leipziger Klavierabende der zweiten Oktoberhälfte führten in mehreren Fällen Leipziger Künstler auf den Plan. Man empfand Genugtuung darüber, daß ein Pianist, Gestaltungs- und Anschlagskünstler von erstem Rang wie Télémaque Lambrino nun endlich auch in Leipzig seine große und treue Gemeinde gefunden hat; man beklagte die geringe Anteilnahme, die Fritz von Bose (Mozartmatinée unter Mitwirkung seiner Gattin), ein Pianist, dessen technisch untadelig sauberes, im Vortrag vorbildlich schlichtes, natürliches und sachliches Mozartspiel ein gut Teil persönlicher Mozarttradition seines Meisters Carl Reinecke bewahrt, für seine jahrzehntelange Pflege klassischer und klassizistisch-romantischer Klavier- und Kammermusik in Leipzig findet; man freute sich der feinen Klavierkultur des jungen, hochbegabten, aus Teichmüllers Meisterschule hervorgegangenen Mecklenburgers Hans Beltz. Man konstatierte aber im übrigen wieder, und gerade bei „neuen Namen", wie dem sehr begabten, die Stuttgarter Pauer-Schule aber leider durch überlockere Arm- und Handführung, dynamische und agogische Extreme verwischenden Willy Hülser das liebe alte, tausendmal gehörte „eiserne Standwerk-Normalprogramm". Solche Abende können — das sei ein für allemal an dieser Stelle ausgesprochen — in der Zeitschrift des herrlichen Pioniers für alles gute Neue auf keine Anteilnahme rechnen. Auf eine doppelt herzliche aber alle die, welche einen Künstler verraten, der sich seiner Pflichten gegen die Lebenden oder gegen zu Unrecht selten gehörte Werke der großen Toten bewußt ist. Da erinnerte der Wiener Paul Weingarten, ein ehemaliger Schüler Emil Sauers und ein vortrefflicher Pianist von klarem, weichem, gesundem Ton und flüssiger Technik, mit einer kleinen dreiteiligen Schubertgruppe (u. a. das schöne zweite in Es-Dur der „Drei Klavierstücke" von 1828 mit seinen beiden, dort dramatischen, hier lyrischen Trios aus dem Nachlaß im Peters-Supplementband) daran, wie beschämend selten der teure Name Schubert außer etwa mit der Wanderer-Fantasie auf den Programmen unsrer Konzertpianisten erscheint; man kann ja freilich mit ihm technisch-virtuos nicht „glänzen"! Da machte uns Weingarten aber auch mit zwei Stücken des mehr und mehr ins Lager des radikalen neutönerischen Expressionismus abgeschwenkten Ungarn Béla Bartók (aus den „Zehn leichten Klavierstücken" bei Karl Rozsnyai in Budapest) bekannt, dem stimmungsvollen, noch leise französierten „Abend am Lande" und der köstlich drastischen und ungarisch-bodenständigen Humoreske des „Bärentanzes". Bartók ist nur etwas für sehr „abgehärtete" Ohren, denn die volksmusikalischen Grundelemente seiner Kunst werden von ihm ungeschminkt und völlig unbeeinflußt durch klangliche Rücksichten unbedingt realistisch verwandt. Aber er fesselt doch stark als eine keinerlei Konzessionen an das Publikum kennende und namentlich in Rhythmus und äußerster formeller Konzentration scharf ausgeprägte, charaktervolle Persönlichkeit. — Den jungen Beltz mußte man besonders für seine, mit feinem Bedacht zusammengestellte Gruppe aus dem italienischen und schweizerischen Teil von Liszts „Années de Pélerinage" beloben. Denn wann riecht man heute jemals noch den Weihrauchduft des „Sposalizio", oder sieht die „Zypressen der Villa d'Este" schwermütig ihrer stolzen Vergangenheit nachtrauern oder hört den naiven schweizerischen Kuhreigen des „Eglogue"? Nur ein mit glühender Phantasie unmittelbar nachschaffender und, z. B. im „Orage", des großen hochpathetischen Stils mächtiger Künstler kann diese wunderbaren musikalischen Kunst- und Landschaftseindrücke wieder anschaulich erstehen lassen. Aber beides ist unter unsern Pianisten freilich gar selten geworden . . .

W. N.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Am 21. Oktober hatten wir im Deutschen Opernhause die Première des „Fliegenden Holländers". Daß das erst ein Jahrzehnt bestehende Kunstinstitut dieses Wagnersche Werk so spät herausbrachte, liegt an der Handhabung der Kriegswirtschaft, während der der Königlichen Oper alles Betriebsmaterial zufloß, dem Deutschen Opernhause aber nicht einmal die Leinwand zum Dekorationsmalen freigegeben wurde. Um so großartiger fiel nun jetzt die Aufführung aus. Man sah vor allem in der Bühnentechnik mit den modernsten Mitteln das Höchste geleistet. So gleich im ersten Akte ein unvergleichliches, lebenvolles Seestück. Wie da das Unglücksschiff als vollgetakelter Dreimaster in der Verkürzung erschien, nur als Schemen und doch greifbar, wie es nach der völlig geisterhaften Landung des Kapitäns wieder verschwand, sich dann materialisierte und manövrierte, das wurde alles zum gespenstischen, grauenvollen Erlebnisse. Als Wunder der Bühnenkunst erschienen auch die atmosphärischen Vorgänge, die im Schlußbilde des letzten Aktes kulminierten. Die berüchtigte „Himmelfahrt", die Gounod in seiner bekanntesten Oper nachmachte, war da zunächst versucht, dann aber sehr verständig wieder aufgegeben. In Bayreuth selbst unternahm man hier die erste glückliche Neuerung. Gleichwohl hielt man sich in der Berliner Presse darüber auf und fand, daß ein „veralteter" (sic!) Wagner immer noch besser wäre, als „Spielereien" der modernsten Bühnentechnik. Sonderbare Heilige! Vielleicht wird Siegfried Wagner, der treue Walter des Bayreuther Werkes, durch sie bekehrt und marschiert ein halbes Säkulum in der Bühnenkunst zurück. Jedenfalls würde ihn aber die jüngste Première des Deutschen Opernhauses interessiert haben, wenn er ihr beigewohnt hätte. Zumal, da sie auch musikalisch und schauspielerisch glänzend ausfiel. Das vortreffliche Orchester spielte unter Krasselt inspiriert, und die gefürchteten Chöre kamen sonder Fehl heraus. Die Titelrolle gestaltete Franz Reisinger sehr glücklich, indem er das rein Menschliche darin zum Wesentlichen erhob. Auch gesanglich war seine Leistung fein abgewogen. In der Rolle der Senta arbeitete Mafalda Salvatini das Dramatische scharf heraus und erreichte damit eine große äußere Wirkung. Ein mystisches Helldunkel liegt ihr nicht. Gesanglich war sie bedeutend. Adolf Schöpflin gab mit dem Daland eine geradezu vorbildliche Charakterrolle, Paul Pabstorf einen Erik, der voll erregten Lebens war und nichts von dem an sich hatte, was sonst wohl diese Rolle in Mißkredit bringt. Als Steuermann fiel Johannes Scheurich auf. Er hatte seine Partie so sorgsam ausgefeilt, daß die Reize seiner schönen

Stimme in jeder Note zutage traten. Da nun auch Luise Marck-Lüders als Mary die von ihr stets gewohnte sympathische Figur gab, so rundete sich die Vorstellung auch in die Rollenbesetzung zu einem harmonischen, echt künstlerischen Gesamteindruck ab. Sie gehörte zu den besten von mir gesehenen, denn bessere sah ich nur in Bayreuth und München. Allerdings brachte sie das Werk in den früher gewohnten zwei Teilen, wodurch leider das thematisch so wundervoll entwickelte Orchesterzwischenspiel zwischen den beiden ersten Akten zerrissen wird.

Im Konzertsaale erschien diesmal die nordische Propaganda von der russischen abgelöst, und zwar dermaßen asiatisch kräftig, daß wir uns vor der Überschwemmung mit russischer Musik kaum zu retten vermochten. Gleichwohl blieb die Sache interessant, denn es staken in vielen der gehörten Stücke positive musikalische Werte. Ihren eigentümlichen Charakter, das Hin-und-her zwischen westlicher Überfeinerung und östlicher Roheit, verleugneten sie aber selten. Es gaben die Gesellschaft „Russil" und der bekannte Sergei Kussewitzky große Orchesterkonzerte, daneben der Petersburger Staatsoperist Alexander Alexandrowitsch fünf „russisch historische" Konzerte, die mit Glinka begannen. Der größte Gewinn war dabei die Wiederkehr Alexander Silotis. Der große Schüler Liszts hat von der ehemaligen Höhe seiner Kunst nichts verloren, und wieder berauschte man sich an dem wundervoll großen und wohllautenden Tone seines Anschlages, der selbst im donnernden Forte keine Härte kennt und allen Verächtern der „alten Schule" zu denken geben mag. Neben Siloti wurde ein pianistischer Neuling, Sirota, nicht ohne Erfolg eingeführt. Dann kehrte noch ein anderer alter Ausländer wieder: Frederick Lamond. Auch er fand die früheren Sympathien vor. Gleich Siloti spielte er das wieder einmal grassierende B-Moll-Konzert Tschaikowskys. Das war im zweiten jener sechs großen Orchesterkonzerte, die die unternehmungslustige Konzertdirektion Adler Sonntags vormittags im Riesensaale (10000 Plätze!) der Scala gibt. Dirigent ist hier Oscar Fried. Dessen Tondichtung „Die Auswanderer" war das Hauptstück des besagten zweiten Konzertes. Das erste wurde durch Mahlers zweite Sinfonie ausgefüllt. Da die erste, dritte und vierte auch schon erschienen, wäre ja die vorjährige Mahlerei wiederum nett im Zuge. Glücklich, daß wir dagegen ein gutes Gegengewicht in Bruckner haben. Seine vierte und siebente Sinfonie wurden jede schon zweimal und immer unter andern Dirigenten gespielt. So die siebente unter Reichenberger. Da folgte ihr leider Bachs H-Moll-Suite — leider, weil ihre Ausführung stillos erschien. Das Orchester war so stark besetzt, daß die dünne Flötensolostimme erdrückt wurde, und von der Continuostimme oder einer sonstigen Harmonieergänzung war nichts zu bemerken. Fürwahr, unsere Musikgelehrten hätten vergebens gearbeitet, wenn nicht doch ab und zu ein weißer Rabe unter den Künstlern aufflöge. Ein solcher ist z. B. Hjalmar v. Dameck, der ja einst auch zu den sieben Raben der Frau v. Holstein in Leipzig gehörte. In seiner ersten Kammermusik hörte man das dritte Brandenburgische Konzert von Bach einfach besetzt und mit einer vom Konzertgeber selber bearbeiteten Continuostimme. Der fehlende langsame Satz, auf den die beiden apokryphen E-Moll-Halbschlußakkorde deuten, war durch den der G-Dur-Sonate für zwei Violinen und Continuo ersetzt, der selber in jene beiden apokryphen Akkorde ausläuft. Das Experiment bewährte sich glänzend. Vorher hatte man eine alte Neuheit gehört, die v. Dameck auf der Darmstädter Bibliothek ausgehoben hat: ein Konzert für vier Violinen mit Continuo von G. Ph. Telemann, dem Zeitgenossen Bachs. Das Stück wirkte. Namentlich der derbe Volkshumor des Schlußsatzes tat seine Schuldigkeit; aber auch das Eröffnungslargo verfehlte seinen Eindruck nicht. Jedenfalls eine neue „dankbare" Konzertnummer! Danach gewahrten wir im Adagio des Schubertschen Streichquintettes eine wertvolle Konjektur. Hier hatte v. Dameck im 24. Takte die ausdrucksvolle Exklamation der drei Achtel um ein Achtel vorgerückt, so daß das Fis der ersten Violine mit dem Viertel- und nicht mit dem Achtel-E des Violoncells zusammentraf, wie es ähnlich überall in der Nachbarschaft und auch später an der Parallelstelle geschieht. Es ist hier ein alter, bisher unbeachteter Lapsus calami Schuberts erkannt und beseitigt, der leider in die „kritische" Gesamtausgabe der Werke übernommen und seitdem immer weitergedruckt wurde. Sonst gaben in der Kammermusik Adolf Busch und Karl Klingler ihre zweiten Quartettabende, und zwar Klingler den seinigen als Brahms-Abend, wo man erst ein Streichquartett, dann ein Streichquintett und zuletzt ein Streichsextett des großen Meisters hörte.

Neben Siloti und Lamond tauchte nun noch ein dritter Schüler Liszts auf, von dem man ebenfalls jahrelang in Berlin nichts hörte: Georg Liebling. Er wirkte aber lediglich als Komponist, indem er Emmy Land vom Stadttheater in Hamburg eine Reihe seiner Lieder singen ließ, die er dann selber begleitete. Darunter waren auch Stücke aus dem Bühnenwerke „Catharina von Cilicien", außer dem Liebling auch noch eine komische Oper schrieb. Unter seinen Klavierwerken aber befindet sich ein Concerto eroico mit Orchester, ferner sind Klavier-Violinsonaten, Violoncellstücke, gemischte Chöre usw. da, alles veröffentlicht, aber selten aufgeführt, was allein schon der positiv-musikalischen Werte wegen, die in diesen Werken stecken, zu bedauern ist. Dazu ist die Erfindung reich und natürlich, der Stil nobel und die Arbeit meisterlich. Möge also der bestens verlaufene Liederabend den Werken genützt haben[1])! Sonst erwähne ich auf diesem Gebiete nur noch den prachtvollen und vollendet ausgebildeten Tenor Maximilian Rossis, dessen Glanz noch durch eine musterhafte Aussprache und einen dramatisch belebten, intelligenten Vortrag gehoben wurde. Da wirkten denn eine Reihe Wagnerscher Stücke — Lieder aus Goethes „Faust", „Die beiden Grenadiere", „Die Rose", „Die Gralserzählung" in der Urfassung — besonders stark. Es war hier ein Künstler erschienen, auf den man Siegfried Wagner für Bayreuth aufmerksam machen könnte.

Unter den Chorkonzerten ragte das erste von Bruno Kittel hervor. Da erlebte man die erste Berliner Aufführung von Dvořaks „Stabat mater", das aber in mancher Nummer etwas langweilte. Die Aufführung selber war ausgezeichnet und ein Ehrentag für den Kittelschen Chor. Daß aber dieses „Stabat mater" so verspätet in Berlin erschien, kommt lediglich daher, weil sich die übrigen Chorinstitute immer in der alten Tretmühle bewegen. Das noch gegebene „Tedeum" von Verdi frischte die Hörer wieder auf und bewies, was für eine musikalische Potenz sein Schöpfer noch trotz seiner dreiundachtzig Lebensjahre war. Dieser Verdi wurde denn auch einstimmig von der Presse anerkannt — selbst der Radikalismus strich vor ihm die Segel.

Schließlich noch ein Nachtrag zur Einleitung meines vorigen Musikbriefes. Da habe ich den Nachbar des Choralionsaales, den Festsaal des Künstlerhauses vergessen, der gleich dem Oberlichtsaale der Philharmonie zu Solisten- und Kammermusikkonzerten benutzt wird. Soeben haben dann die Blüthnersäle noch einen Bruder erhalten, der nach der Leipziger Klavierfirma Feurich getauft ist und ungefähr 225 Plätze enthält, also etwas größer ist als der benachbarte, reizende Harmoniumsaal. Alle die genannten kleinen Säle kommen für Konzertgeber in Betracht, die noch unbekannt sind oder aus andern Gründen auf kein größeres Publikum rechnen können.

---

1) S. auch S. 549. D. Schriftltg.

AUS WIEN

Von A. L. Boruttau

Schier in demselben Maße, wie die Auszahlung Wiens fällt, scheint die Geltung Wiens als Musikstadt zu steigen. Nicht weil jetzt hier besser musiziert würde als in der Vorkriegszeit, sondern weil die unzähligen Fremden, die jetzt fortwährend Wien besuchen, den Ruhm der früher vom Verkehre abgelegenen Stadt in alle Welt tragen. In der Tat scheint alles sonstige Unglück dieser Stadt ihrer Musikübung zum Glücke auszuschlagen. Das Konzertpublikum von einst, das sich's heute nicht mehr leisten kann, sucht Ersatz, indem es den großen Chorvereinigungen beitritt und wacker mitsingt, während in den Logen und Rängen der Nachwuchs der neuen Reichen fleißig im Klavierauszug bei den Aufführungen mitliest. Bezeichnend für die allgemeine Weltgeltung Wiens ist es, daß der österreichische Musik- und Sangesbund, der neben Preisausschreibungen für deutsche Komponisten insbesondere die Erbauung einer gewaltigen Tonhalle in Wien zum Ziele hat, heute bereits nach anderthalbjährigem Bestehen über 400 000 Mitglieder in aller Welt umfaßt. Mehr denn je gilt der Grundsatz, daß ausübende Künstler, mögen sie ihre Patente wo immer erworben haben, bestrebt sind, die Weihen vor dem Wiener Publikum zu empfangen. Im lokalen Musikbetriebe herrschte seit dem Umsturze eine östlich orientierte Richtung vor, die sich auf Mahler und Schönberg beruft, die die große Tageskritik für sich hat und deren Kern die unter dem Einflusse der Universaledition stehende „Anbruch"-Bewegung bildet. Die deutschgesinnten Kreise sind nunmehr endlich darangegangen, sich in der von dem Akademieprofessor und Orgelvirtuosen Franz Schütt angeregten Reger-Gesellschaft zu vereinigen. Ein dreitägiges Regerfest im November wird die Tätigkeit der Gesellschaft einleiten.

Für das Niveau des Musikbetriebes einer großen Stadt ist es nicht sowohl kennzeichnend, ob sie imstande ist, unter großen Anstrengungen oder Überanstrengungen einmal ein Musikfest zustandezubringen, als vielmehr, ob sie jeden Augenblick Aufführungen zu veranstalten vermag, die festlichen Ansprüchen genügen. Wien ist in der Tat in der glücklichen Lage, sozusagen von heute auf morgen hochrangige Aufführungen der H-Moll-Messe, der Matthäus- oder Johannespassion oder auch der VIII. Sinfonie von Mahler herauszubringen. Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde stellt einen in allen Sätteln gerechten, stets schlagfertigen und immer klangschönen Chor und die Philharmoniker ihr einzigartiges Orchester, neben dem das Sinfonieorchester in einem fast peinlich weiten Abstande wirkt. Nur unter einem Dirigenten verwandelt sich das Sinfonieorchester zu einem erstklassigen Instrumente — unter Furtwängler, der auch in der Gunst des Publikums den hier ansässigen Kollegen Weingartner, Richard Strauß und Ferdinand Löwe längst den Rang abgelaufen hat. Seine Interpretation der IX. Sinfonie von Beethoven wird hier als die einzig gültige angesehen, und selbst als Brucknerdirigenten hört man ihn heute lieber als den hochverdienten Ferdinand Löwe.

Die Staatsoper ist mehr äußerlich glänzend als innerlich gefestigt. Das Solistenmaterial ist glücklich ergänzt, und noch kann sie von der Arbeit früherer Jahre zehren, aber schon stehen neben Aufführungen von imponierender Bedeutung Vorstellungen von erschreckend niedrigem Provinzniveau.

Neuerscheinungen

47. Autographen-Versteigerung. Katalog kostbarer Musikhandschriften, sowie einer Sammlung alter Opern- und Oratorien-Textbücher (414 Nummern). Berlin, Leo Liepmannssohn. Versteigerung am 2. und 3. Dezember.

Bach-Jahrbuch, 17. Jahrgang 1920. Im Auftrage der Neuen Bach-Gesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. 89 Seiten.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920, herausgegeben von Rudolf Schwartz. — Leipzig, C. F. Peters.

Marsop, Paul: Zur „Sozialisierung" der Musik und der Musiker. — Regensburg, 1921, Gustav Bosse.

Müller-Reuter, Theodor: Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Nachtrag zum ersten Band. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.

Der deutsche Genius, mit einem Geleitwort von Rud. Eucken. — Falkenberg (Mark), Verlag der Deutschen Bücherei-Gesellschaft m. b. H. 147 Seiten.

Das Sammelwerk wendet sich, ohne im geringsten polemisch zu sein, sei dieses auch nur zu erwähnen, gegen das französische Unternehmen „Der französische Genius". Es behandelt in gemeinverständlicher Sprache die verschiedenen Gebiete, wie: „Die deutsche Kultur" (G. Steinhausen), „Die deutsche Literatur" (A. Biese), „Die deutsche Philosophie", „Die deutsche Musik" (A. Heuß) u. a. Das kurze Geleitwort schrieb R. Eucken.

„Die gepanzerte Braut", Komische Spieloper mit Ballett aus der Biedermeierzeit. Text von Werneck-Brüggemann. — Kassel, Edda-Verlag.

Bittner, Julius: Eine Studie von Richard Specht. — München, Drei-Masken-Verlag.

Erinnerungen an Johannes Brahms von G. Ophüls. — Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft m. b. H.

Orel, Dr. Alfred: Unbekannte Frühwerke Anton Bruckners, Ouvertüre G-Moll für Orchester. — Wien, Universal-Edition A.-G. 26 Seiten, gr. 8°.

Hausegger, Siegmund v.: Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze. — Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). 226 Seiten.

Huschke, Konrad: Die deutsche Musik und unsere Feinde. — Regensburg, 1921, G. Bosse. 80 S., gr. 8°.

Notizen

Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Peter Sukoff", Oper von Wendland (Stadttheater Mainz).

„Das Hofkonzert", komische Oper von Paul Scheinpflug (Deutsches Opernhaus, Charlottenburg).

Alfred Rahlwes' „Frau Potiphar". Im Stadttheater zu Halle erlebte diese als musikalisches Lustspiel bezeichnete Jugendarbeit des Universitätsmusikdirektors Prof. A. Rahlwes in umgearbeiteter Gestalt ihre Uraufführung. Es ist ein anspruchslos unterhaltendes Werk; die Musik entspricht wenigstens im ersten Teil dem Charakter des musikalischen Lustspiels, sie ist leicht beweglich, unbeschwert und graziös und meist von guter Haltung, während sie später bedenklich ins Fahrwasser der Operette gerät. Das Textbuch von E. v. Zabiensky und W. Hagen ist mehr als dürftig und harmlos, nicht mehr als ein ziemlich witzloser, platter Schwank; bedauerlich, daß der Komponist, dem das heitere Genre zweifellos gut liegt, an ein so schwaches

Libretto geraten ist. Die Aufführung von Leopold Sachse geschmackvoll inszeniert und von Oskar Braun mit Schwung dirigiert, war ausgezeichnet, die Darsteller bemühten sich mit glänzendem Erfolg um flottes, von echt schwankmäßigen Pointen belebtes Spiel.

Dr. H. Kleemann

KONZERTWERKE

J. Beck, „Drei Fantasiestücke für Pianoforte und Violine"; „Suite für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello"; „Trio Nr. 3" für Pianoforte und zwei Violinen. (Hannover.)

H. Pestalozzi, „Streichquartett A-Dur". (Rosé-Quartett Zürich.)

Siegfried Cichy, „Hymnus an Maria" aus Dantes „Divina comedia" für Baritonsolo, Chor und Orchester. (Konzerthaus Breslau.)

Walther Böhme, „Die heilige Stadt", Oratorium für Soli, gemischten Chor, gr. Kinderchor und Orgel. (Hauptkirche St. Johannis Plauen.)

M. Büttner, „Serenade" in vier Sätzen für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. (Neue Bläservereinigung München.)

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Die Frau ohne Schatten" von R. Strauß. (Stadttheater Hamburg.)

„Das Christelflein", Spieloper von Pfitzner. (Stadttheater Mainz.)

„Boris Godunow", von Mussorgsky (Opernhaus Frankfurt).

„Passion" von Wilh. Schmidtbonn, mit der Musik von H. W. David (kammermusikalische Behandlung der Begleitmusik) (Schauspielhaus Düsseldorf).

Musikfeste und Festspiele

Modernes Musikfest in Saarbrücken. Im Frühjahr 1922 findet unter Leitung von Dr. Bodo Wolf ein dreitägiges modernes Musikfest statt. Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke, die auf den Programmen berücksichtigt werden sollen, sind, falls das erforderliche Stimmenmaterial in tadellos leserlichem Zustand vorhanden ist und dem Musikfest die Uraufführung der betreffenden Werke vorbehalten bleibt, spätestens bis 1. Dezember d. J. einzusenden unter der Adr.: Musikalienhandlung Schellenberg (für modernes Musikfest!), Saarbrücken. Nur Manuskripte, denen Rückporto beigefügt ist, werden dem Absender wieder zugestellt.

Musik im Auslande

Neapel. Der Stadtrat hat beschlossen, die Spende der Metropolitan Oper in New York zum Tode Carusos zur Errichtung einer Studienbörse für bedürftige Musiker im Namen des verstorbenen Sängers zu verwenden.

Mailand. Die Scala wird zur Zeit einem völligen Umbau unterzogen. Als kuriose Neuerung wird ein bewegliches Plateau für den Orchesterraum eingeführt. Das Orchester läßt sich dadurch senken, wie in die Höhe des Zuschauerraums heben, wodurch man ganz besondere dynamische Effekte zu erreichen hofft. Der Erfolg bleibt jedenfalls abzuwarten. Für die Wiedereröffnung ist eine Aufführung des „Parsifal" mit deutschen Kräften geplant.

Neapel. „Die Überraschung", eine Oper des Futuristenhäuptlings Marinetti, rief bei ihrer Uraufführung einen Theaterskandal hervor, so daß sie alsbald wieder vom Spielplan abgesetzt worden ist.

Paris. Unter stürmischem Beifall ging in der Großen Oper „Rheingold" unter Leitung von Chevillard in Szene.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin. Am 1. November ist die Orchesterschule der Staatl. Akad. Hochschule für Musik unter werktätiger und finanzieller Beihilfe des Deutschen Musiker-Verbandes ins Leben getreten. Der Unterricht erstreckt sich auf: 1. Musikalische Fächer. a) Gehörbildung und rhythmische Erziehung. b) Instrumentalunterricht (Hauptinstrument, Nebeninstrument, Klavier). c) Zusammenspiel (Instrumentengruppen, Orchesterspiel, Kammermusik mit und ohne Klavier). d) Theorie (Harmonielehre usw.). e) Musikwissenschaft (Formenlehre, Musikgeschichte, Ästhetik). Der Instrumentalunterricht wird als Einzelunterricht erteilt. 2. Wissenschaftliche Fächer. Der wissenschaftliche Unterricht ist Klassenunterricht. Das Lehrziel entspricht etwa dem einer Realschule und gewährleistet die Möglichkeit zum erfolgreichen Besuch von wissenschaftlichen Hochschulkursen.

Berlin. Am 4. November feierte die Opernschule von H. Tomicich ihr 10jähriges Jubiläum.

Kiel. Das Konservatorium der Musik versendet seinen Bericht über sein 13. Studienjahr 1920/21. Der Besuch des Instituts hielt sich auf ansehnlicher Höhe. Die Gesamtschülerzahl betrug 1228, und zwar 221 in der Elementar-, 681 in der Mittel-, 326 in den Ausbildungsklassen. Der Lehrkörper bestand aus 48 Herren und 22 Damen als ordentliche Lehrkräfte, 2 Herren und 19 Damen als Hilfskräfte. Der Bericht enthält eine längere Einleitung des Studiendirektors Dr. Mayer-Reinach, die unter anderem die gegenwärtigen Schwierigkeiten der Konservatorien beleuchtet. Dr. R. Oppel beleuchtet in kritischer Art die bisherigen Methoden zur Erziehung des musikalischen Gehörs und kommt zu beachtenswerten eigenen Ergebnissen.

Krefeld. Das städtische Konservatorium feierte das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens durch einen Festakt, ein Solistenkonzert und eine Opernaufführung der Studierenden, eine Opernvorstellung (der „Fliegende Holländer") im Stadttheater und ein Kammermusikkonzert.

Leipzig. Am 23. Oktober fand zur Eröffnung des Instituts für Kirchenmusik eine Feier im Konservatorium statt. Da an uns keine besondere Einladung erging, haben wir natürlich keinen Grund, Einzelheiten der Feier mitzuteilen. Selbstverständlich bringen wir dem neuen Institut unsre besten Wünsche dar und teilen nur mit, daß der Gründungsgedanke älteren Datums ist und von dem im Jahre 1902 verstorbenen Thomasorganisten Piutti stammt. Kaum irgendein neues Institut dürfte sich mit den heutigen Verhältnissen schärfer auseinanderzusetzen haben als ein solches für Kirchenmusik. Nochmals, wir wünschen dem unter Prof. K. Straube stehenden Institut bestes Gedeihen.

Zeitz. Am 29. August gründete der hiesige Städt. Musikdirektor Kurt Barth eine Singakademie, in der musikalisch Begabte aus allen Berufen mitwirken. Unter Zurücksetzung aller persönlichen und anderen Interessen soll nur ernsthaft künstlerisch gearbeitet werden. Barth studiert den „Messias" ein. Trotz der kurzen Zeit sind schon 175 Mitglieder zu verzeichnen.

Konzertnachrichten

Die sechs Sinfoniekonzerte der Dresdener Staatskapelle unter Leitung von Fritz Busch (Stuttgart) sehen in ihrem Programm erstmalig die Aufführung von Max Regers sinfonischem Prolog zu einer Tragödie und die Uraufführung eines Werkes von Theo Blumer „Die Legende von der Tänzerin Thais" vor. Ferner gelangen zur Aufführung Beethovens 4., 5. und 9. Sinfonie, Bruckners 8. Sinfonie, Sinfonien von Schubert, Schumann, Brahms, die Bläserserenade von Mozart, sinfonische Variationen von Dvořak usw.

Minden i. Westf. Das junge Städtische Orchester unter Leitung des städtischen Musikdirektors Hugo Balzer brachte im Sommer eine Reihe von Konzerten, die zu volkstümlichen Preisen gute, zum Teil klassische Musik boten. Nachdem das Publikum zunächst durch leichtere Musik in die Konzerte hineingewöhnt war, ging das Orchester einen Schritt weiter und gestaltete sie zu volkstümlichen Sinfoniekonzerten aus. Beethoven, Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag und ein Wagnerabend bildeten den festen Stamm, um den sich die Werke unserer bedeutendsten Tonkünstler herumrankten. Für den Winter sollen in sechs Sinfoniekonzerten u. a. die Sinfonie Nr. 4 von Bruckner, Nr. 1 von Brahms, Aus der neuen Welt von Dvořak, Faustsinfonie von Liszt, Sinfonie Nr. 4 von Tschaikowsky, Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart zur Aufführung gelangen.

Eine Anerkennung für das künstlerische Streben des Musikdirektors Hugo Balzer bedeutet wohl die Tatsache, daß er an Stelle des jüngst verstorbenen Direktors des Fürstl. Instituts für Musikwissenschaft in Bückeburg, Prof. Rau, für die Leitung der großen Sinfoniekonzerte der ehemaligen Bückeburger Hofkapelle berufen wurde. Das Programm umfaßt neben klassischen Werken (Beethoven, Mozart) auch Tondichtungen von Brahms, Bruckner, Mahler, César Frank.

Von Gesellschaften und Vereinen

Wiesbaden. Sein 80jähriges Jubiläum feierte der unter Leitung von Prof. Mannstaedt stehende „Wiesbadener Männergesangverein" mit einer Reihe festlicher Veranstaltungen.

Kattowitz. Der Meistersche Gesangverein brachte unter Leitung seines Dirigenten, Prof. Fritz Lubrich, E. Wolf-Ferraris „La vita nuova" zur glänzenden Wiedergabe. Demnächst gelangen Chorwerke von Arnold Schönberg, Arnold Mendelssohn, Max Laurischkus und Erwin Lendvai, sowie Bachs H-Moll-Messe zur Aufführung.

Berlin. Der Berliner Domchor hat auf seiner Konzertreise durch die Schweiz auch in der französischen Schweiz mit großem Erfolg gesungen.

Merseburg. Ein Philharmonischer Orchesterverein hat sich unter weitester Anteilnahme der bürgerlichen Kreise hier gegründet. Das Orchester weist in seinen Reihen treffliche Musiker (zum Teil frühere Berufsmusiker) auf und ist in allen Instrumentalgruppen stattlich besetzt. Dirigent ist Dr. Sannemann, Corbetha bei Schkopau.

Leipzig. Der Männergesangverein „Concordia", Leipzig, brachte unter Leitung von Arno Piltzing zur Erstaufführung die Chöre: Winterwanderung (Josef Reiter), Geistesfluten (H. Heinrichs), Beherzigung (Alfred Schubert).

Duisburg. Der „Rheinische Madrigal-Chor" wird unter Leitung von Prof. W. Josephson im Januar eine größere Konzertreise durch die Pfalz machen.

Bad Öynhausen. Durch die kürzlich im benachbarten Herford erfolgte Gründung eines „Stadtorchesters" ist die dem hiesigen Musikleben so wichtige Orchesterfrage gelöst worden — hoffentlich endgültig — derart, daß das Orchester dem hier ansässigen Dirigenten, Kapellmeister Gustav Ladewig, nicht nur zu den Sinfoniekonzerten des kommenden Winters zur Verfügung steht, sondern auch zu denen im Sommer und außerdem zur sommertäglichen Kurmusik. Orchester und Dirigent bleiben auf diese Weise dauernd in Fühlung, und Ladewigs ausgesprochene Dirigentenfähigkeit sieht sich endlich dankbaren Aufgaben gegenüber.

Persönliches

Alexander Birnbaum, der verdienstvolle Leiter der Philharmonischen Konzerte in Warschau, ist gestorben.

Walter Niemanns Zyklus exotischer Impressionen „Der Orchideengarten" hat Walter Gieseking, der Interpret seiner im Charakter verwandten Suite „Alt-China", auf seine diesjährigen Programme gesetzt (Uraufführung Berlin). Télémaque Lambrino spielt in diesem Winter seine Niemann-Gruppe (Alhambra, Singende Fontäne, Altgriechisch, Tempelreigen, Fantasie - Mazurka, Arabeska) in Wien, Budapest, Köln, Koblenz usw., Viktor von Frankenberg eine andre Niemann-Gruppe (mit der Toccata und dem Romantischen Walzer) und die 1. („Romantische") und 2. („Nordische") Sonate. Niemanns neueste Klavierwerke, vier große Balladen und ein Zyklus lyrischer Stücke nach Hermann Bang, „Das weiße Haus", erschienen soeben in der Edition Peters, seine 3. Klaviersonate („Elegische", nach Wilh. Raabes „Geschichten vom versunkenen Garten") in der Edition Kahnt.

Ludwig Mendelssohn verschied plötzlich in Berlin nach kurzem, schwerem Leiden. Ein ausgezeichneter, feinfühliger Pianist, ist er mit einer ganzen Reihe von Liedkompositionen und größeren Tonwerken hervorgetreten, die seinen Namen zwar bekannt machten, ihm aber doch nicht die erhoffte Anerkennung weitester Kreise brachten.

Robert Laugs (geb. 1875), der erste Kapellmeister der Oper, feierte am 7. Oktober sein 25jähriges Dirigentenjubiläum bei größter Teilnahme der Stadt. Laugs ist in Kassel seit 1914 tätig. Besondere Verdienste hat sich Laugs um das Musikwesen der Stadt Hagen erworben.

Sela Trau, der Cellovirtuosin, wurde der erste Preis der Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung (Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler für 1921) vom Kuratorium unter Vorsitz von Prof. Schreker zugesprochen.

Hubert Flohr, der Düsseldorfer Pianist, wurde als Nachfolger von Prof. Willy Rehberg an die Mannheimer Hochschule für Musik berufen.

Arnold Ebel wird in diesem Winter in Berlin im Festsaal des Lehrervereinshauses eine Reihe großer Sinfoniekonzerte dirigieren, in denen Prof. Karl Klingler, Kurt Schubert, Minna Ebel-Wilde und Rudolf Laubenthal solistisch mitwirken werden.

Roderich von Mojsisovics hat jüngst eine einaktige Oper „Der Zauberer" nach Cervantes „Die Höhle von Salamanka" beendet und arbeitet an der Vollendung seiner dritten Sinfonie („Deutschland"), nachdem er in diesem Sommer die Musik zu einer dreiaktigen burlesken Oper (mit Dialog), deren Titel noch nicht feststeht, im Klavierentwurfe vollendet hat.

Dr. Hermann Unger, der Kölner Komponist und Musikschriftsteller, wurde von der dortigen Universität mit der Abhaltung von Vorlesungen über Musiktheorie beauftragt.

Hans Otto Voigt, ein früher in Deutschland wirkender Kapellmeister, ist als Professor für musikalische Theorie an das Neue Wiener Konservatorium verpflichtet worden und hat sein Amt am 15. Oktober angetreten.

C. Rorichs Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das als Manuskript oft gespielt wurde, liegt gedruckt vor und ist im Verlage von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erschienen.

Dr. Ludwig Scriba, ein Reger-Schüler, brachte im kleinen Kurhaussaal Wiesbaden an einem Kompositionsabende folgende Werke zur Aufführung: „Vier Liebeslieder" für Sopran und Klavier, „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" für Klavier vierhändig, „Hölderlinzyklus" für Bariton und Klavier, „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" für Klavier zweihändig.

Dem Organisten Wilh. Stahl in Lübeck ist der Titel eines Professors verliehen worden.

Kreuz und quer

Leipziger Orchesterwirrwarr. Eifrig wird gegenwärtig in Leipzig über die hiesigen Orchesterverhältnisse, über die man im 2. Oktoberheft (S. 523) das Notwendigste dargestellt findet, debattiert. Jedermann ist sich darüber klar, daß die jetzigen Verhältnisse auf die Dauer unmöglich sind, weil, kurz gesagt, eines der beiden Orchester, das Philharmonische oder das Grotrian-Steinweg-Orchester, zuviel ist. Daß einzig und allein das letztere, das wie ein Kuckucksei ausgebrütet wurde, wieder verschwinden kann, unterliegt ebenfalls für niemand einem Zweifel. Denn nicht nur ist das von L'hermet gegründete Philharmonische Orchester viel besser, sondern es hat durch seinen regelmäßigen städtischen Theaterdienst festen städtischen Boden unter sich. Um aber ein wirklich erstes modernes Orchester werden zu können, bedarf auch dieses Orchester noch einer weiteren Ausgestaltung. Daß sich eine solche gewissermaßen von selbst ergäbe, wenn diesem Orchester unbehinderte Entwicklungsmöglichkeiten sich eröffnen, erscheint selbstverständlich. Kommt eine teilweise Vereinigung mit dem bisherigen Konkurrenzorchester zustande — sehr viele Musiker desselben dürften kaum in Frage kommen —, so wird man dies an und für sich begrüßen können. Die Schwierigkeiten liegen auch ganz wo anders. Die Personenfrage hat sich scharf zugespitzt, der Konzertverein (Grotrian-Orchester) möchte seinen Dirigenten H. Scherchen als Hauptleiter des — vereinigten — Orchesters sehen. Und hier erheben sich Bedenken schwerster Art, und zwar deshalb, weil der Konzertverein mit brutalsten Mitteln seine Pressemacht ausgenützt hat und fortwährend ausnützt. Wie die Verhältnisse heute liegen, und zwar vor allem durch die Schuld der Konzertvereinspresse, kann man es sowohl dem Dirigenten des Philharmonischen Orchesters, H. L'hermet, nicht verdenken, wenn er in allen Vorschlägen des Konzertvereins etwas Danaerartiges erblicken sollte. Und wenn sich die drei soweit städtischen Orchester (das Stadt- [Gewandhaus], das städtische Operetten- und das Philharmonische Orchester) zu einer „Arbeitsgemeinschaft", wohl besser zu einem Trutzbündnis, vereinigt haben, so hat sich dieses Vorgehen, in dem wir nichts anderes als eine Selbsthilfe erblicken, der Konzertverein selbst zuzuschreiben. Wir haben keinen Grund, für Hrn. L'hermet, der sich zwar als trefflicher Orchesterdisziplinator ausgewiesen hat, aber auch uns als Dirigent großen Stils nicht genügt, eine Lanze zu brechen, daran aber haben wir ein stärkstes Interesse, daß in Leipzig wieder mit einigermaßen sachlichen Mitteln gearbeitet wird. Solange dies nicht zutrifft, wird man auch die hiesigen Orchesterverhältnisse einer wirklichen Gesundung nicht entgegenführen können.

Leipzig. Vom 7. bis 11. Oktober fand in Leipzig die dritte Reichs-Fichte-Tagung statt. Aus allen Teilen des Deutschen Reiches, aber auch aus den uns entrissenen Teilen und aus Österreich hatten sich Männer und Frauen zusammengefunden, die das hohe Ziel der Fichte-Gesellschaft erringen helfen wollen: Erziehungsarbeit im Sinne Fichtes zu leisten und den deutschen Geist wieder zum beherrschenden im deutschen Volksleben zu machen. Mannigfach waren nun die Veranstaltungen dieser Festwoche. Da gab es einen Festakt in der Aula der Universität, der in einer Weiherede des Prof. Felix Krüger gipfelte, einen Festgottesdienst in der Universitätskirche mit einer deutschen Liturgie und auf einer wundervoll herbstlich gefärbten Waldwiese ein von Tausenden besuchtes, wohlgelungenes Volksfest mit vielerlei Spiel und Tanz, darunter dem Jahreslaufspiel des Hallischen Museumskreises unter Leitung von Prof. Hahne. Bei allen Veranstaltungen spielte aber auch die Musik eine besondere Rolle. Begann doch die ganze Tagung mit einem Konzert, dessen Programm bewies, wie ernst gerade die Fichtegesellschaft die Pflege unsrer deutschen Musik nimmt. Die akademische Orchestervereinigung unter Leitung des Herrn Frotscher brachte zu Gehör das Brandenburgische Konzert Nr. 4 von J. S. Bach. Kammervirtuos Maximilian Schaedler entzückte die Zuhörer durch seinen Vortrag von Bachs Flötensonate Nr. 6. Auch für Fachmusiker eine Überraschung war jedoch die erste Darbietung des Konzertes, der Vortrag der 1. Ouvertüre für Sologeige und Streichorchester (G-Moll) von Bachs Vetter, Johann Bernhard. Man erstaunte, wie frisch heute noch diese Musik wirkt. Sie war der freudige Auftakt zu der in jeder Hinsicht würdigen dritten Reichs-Fichte-Tagung.

Dem Philharmonischen Orchester in Dresden ist seitens der Stadt ein Zuschuß von 350000 Mark für die Spielzeit 1921/22 bewilligt worden.

Die Donaueschinger Kammermusikaufführungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst sollen, falls genügend Material eingeht, auch nächstes Jahr abgehalten werden. Einsendungen sind bis 1. März 1922 zu richten an die Musikabteilung der Fürstlich Fürstenbergschen Hofbibliothek zu Donaueschingen. In Betracht kommen Kammermusikwerke jeder Besetzung (auch Klavierstücke und Lieder).

Benrath am Rhein beginnt musikalisch zu erwachen. In dem geradezu ideal zu nennenden Barockschloß veranstaltet die Volkshochschule (M. Eichmann) sechs Reihenkonzerte und versucht damit zum erstenmal im Zusammenhang etwas größeres Musikalisches zu bieten. Es sind vorgesehen: ein Quartettabend: Haydn, Mozart, Beethoven, ein Beethovenkonzert, ein Schubert- und Schumannabend, dann Brahms und zum Schlusse moderne Lieder und Kammermusik. Unter den gewonnenen Mitwirkenden finden sich ausgezeichnete Quartettvereinigungen und Künstler.

Winterthur. Unser Mitarbeiter P. L. Neubert, der bekannte französische Viola-Alt-Virtuose, gab einen Musikabend in dem intimen Saal des Musikkollegiums mit Werken von Schumann und Reger. Dabei erlebten Werke von Cools (Andante Seris), Fl. Schmitt (Legende), Honegger (Violasonate) und Pierné (Solo de Concert) ihre schweizerischen Erstaufführungen.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Für die Schriftleitung verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Ausstattung: Wilhelm Scheffel, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 23, erscheint am Sonnabend, den 3. Dezember 1921

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

88. Jahrgang Nr. 23 — *Leipzig, Sonnabend, den 3. Dezember* — 1. Dezemberheft 1921

Musikalische Gedenktage

3. 1866 Joh. Wenz. Kalliwoda † in Karlsruhe. — 1876 Hermann Goetz † in Hottingen bei Zürich. / **4.** 1791 Joh. Gottlob Töpfer * in Niederroßla in Thür. Ausgezeichneter Organist und Orgelbautheoretiker. / 1915 Gustav Holländer † in Berlin. / **5.** 1791 Wolfg. Amadeus Mozart † in Wien. / **7.** 1840 Hermann Goetz * in Königsberg. — 1863 Pietro Mascagni * in Livorno. / **8.** 1642 Johann Christoph Bach * in Arnstadt. Oheim J. S. Bachs — 1865 Jean Sibelius * in Tawastehus (Finnland). / **9.** 1791 Peter Joseph von Lindpaintner * in Koblenz. — 1913 Franz Kullak † in Berlin. / **10.** 1823 Theodor Kirchner * in Neukirchen bei Chemnitz. / **11.** 1758 K. F. Zelter * in Petzow-Werder a. d. Havel. — 1803 Hector Berlioz * in Côte St. André. / **14.** 1788 Carl Philipp Emanuel Bach † in Hamburg. — 1849 Konradin Kreutzer † in Riga. — 1861 Heinrich August Marschner † in Hannover. / **15.** 1914 Giovanni Sgambati † in Rom.

Musik und Theosophie

Von Emil Petschnig / Wien

Über das durch den Krieg in seinen politischen, wirtschaftlichen und geistigen Fundamenten erschütterte Europa und seine kompaßlos gewordenen Bewohner wälzt sich heute eine gewaltige theosophische Woge dahin. Es ist ein erfreuliches, Trost und Hoffnung spendendes Symptom für eine Wiedergenesung der europäischen Menschheit, daß vorläufig wenigstens ein Teil derselben — freilich ein Teil, der schon von Natur zu edlerer Lebensauffassung hinneigt — sich endlich, angewidert vom Treiben der jüngsten Dezennien, sich befreit von ihrem krassen Mammonsdienst, ihrem Materialismus, ihrem trockenen, herzlosen Intellektualismus und wieder nach den so lange verschüttet gewesenen Quellen des Gefühls, der Eingebung, sei es in der Wissenschaft, sei es in den Künsten, gräbt. Unter letzteren weist namentlich die moderne Musik in ihrem Streben, nunmehr auch das System der Obertöne der Kompositionstechnik dienstbar zu machen, um durch jene eine immer feiner differenzierte Objektivierung seelischer Erlebnisse zu erzielen, eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Forschungen nach den sog. okkulten Fähigkeiten und Vorgängen im menschlichen Organismus auf.

Es ist heute eine ausgemachte Sache, daß die normale, von den einzelnen Sinnesempfindungen ausgelöste Tätigkeit des Gehirns keineswegs seine ganze Arbeit darstellt. Einzelne Überempfindliche stehen mit den geheimnisvollen Kräften des Weltalls auch noch auf direktere und umfassendere Weise in Verbindung. Ob aber im Bemühen, jene zarten Aliquotharmonien zu realisieren, wodurch sich naturgemäß große Härten ergeben, und in dem Versuche, das Reich der Ahnungen begriffsmäßig zu erfassen, sich nicht auch wieder eine Tendenz unserer nüchternen Gedankenrichtung ausspricht? Denn in beiden Fällen werden die Erscheinungen ihres anziehenden wunderbaren Zaubers entkleidet. Andererseits könnte man heute aus der jahre-, ja, man kann sagen: ein Jahrhundert langen einseitigen Vorherrschaft des Verstandes auch schon gelernt haben, daß im Dasein und in der eine der Formen desselben darstellenden Kunst jede Einseitigkeit, also auch die ausschließliche Herrschaft des Gefühls, in die augenblicklich der Expressionismus verfällt, auf die Dauer ebenso unfruchtbar und irreführend ist als diejenige des Verstandes war, wovon wir in der Programmmusik von Berlioz bis R. Strauß, die zur jetzigen Gegenströmung geradezu den Anlaß gegeben, ein handgreifliches Beispiel sehen dürfen. Steht hier doch die in ihren Erzeugnissen sich kundgebende musikalische Kraft, die in Prägnanz der Motive

sich äußern sollende Tiefe und Leidenschaft der Empfindung zumeist im umgekehrten Verhältnisse zu den dem Tonwerk äußerlich aufgesteckten, so anspruchsvoll auftretenden poetischen, philosophischen und psychologischen Problemen. Eine Leere, die durch Geistreichelei, Raffinement in harmonischer, kontrapunktischer und orchestraler Beziehung und durch ein Massenaufgebot von instrumentalen Mitteln den Mangel an qualitativer Intensivität des schöpferischen Organs ausgleichen und verdecken soll.

Die Programmusik war von jeher der Tummelplatz zwiespältiger Beanlagungen, deren Inneres nicht reich und bedeutend genug ist, um — wie ein Beethoven oder Brahms — ein ganz und gar der absoluten Musik gewidmetes Schaffen mit ihrer Individualität zu erfüllen, noch über die spezifischen Eigenschaften des erfolgreichen Opernkomponisten verfügt, weshalb Wagner (trotz Liszt) von der Halbheit der „Symphonischen Dichtungen" nichts wissen wollte. Die in die Augen springende Analogie von Art und Schicksal der Berliozschen wie R. Straußschen dramatischen Arbeiten offenbart schon heute die Berechtigung der Punkt zwei berührten Konstatierung. Auch Strauß' Lebenswerk wird, ungeachtet mancher packenden Seiten, der Nachwelt nicht allzuviel zu sagen haben; auch er wird dereinst gleich seinem Geistesverwandten unter dem Wuste seiner Maschinerie begraben liegen. Und ebenso alle jene, die blindlings seinen Spuren folgten und ihr Heil am Konzertpodium wie im Theater in einem immer grobschlächtigeren Materialismus nach Inhalt (man denke an die stark betonte perverse Erotik im zeitgenössischen Opernschaffen), wie Ausführung zu erblicken glauben.

Es ist begreiflich und höchst begrüßenswert, daß gegen dieses überhandnehmende „Literatentum" in der Musik eine wachsende Auflehnung sich bemerkbar macht. Begonnen hat sie mit G. Mahlers ersten Sinfonien, von denen ich die dritte nach Größe der Idee und Gefühlskraft, nach ihrem musikalischen Reichtum schlechthin für seine bedeutsamste Schöpfung halte, wogegen mir von der fünften an ein seine ursprünglich melodisch-volkstümliche Note schädigender Einfluß — sei es des Zeitgeistes überhaupt, sei es seiner mit zunehmendem Alter immer verbitterter, skeptischer und zynischer werdenden individuellen Natur — merkbar zutage zu treten scheint. Daher unterscheiden sich diese von des Gedankens Blässe angekränkelten Werke nicht wesentlich von den sonstigen Erzeugnissen seiner tonsetzenden Mitwelt. Die radikalste Absage an jenen oben gekennzeichneten dickflüssigen Stil, dem auch er selber einstmals in den Jahren der Entwicklung, der Entdeckungsfahrten nach sich selbst, mit seinen „Gurreliedern" huldigte, bedeuten jedoch zweifellos A. Schönbergs Bemühungen, neue Ausdrucksmöglichkeiten der Musik in melodischer, harmonischer, polyphoner, instrumentaler und formaler Hinsicht aufzuspüren: ein schon in seinem Umfange kühnes, für einen Einzelnen überhaupt schwerlich zu bewältigendes Beginnen.

Interessante, durch ihren sachlichen Ton wohltuend berührende Ausführungen Erwin Steins im „Merker" vom 1. Januar 1921 suchen Schönbergs neuen Musikstil zu erklären, indem sie ihn in seine einzelnen Bestandteile auflösen und deren Verknüpfungspunkte mit der bisherigen Überlieferung aufzuzeigen sich bemühen. Es ist viel Einleuchtendes auf den paar Seiten gesagt, viel, dem man ganz und gar zustimmen kann und muß. Und dennoch drängt sich einem nach ihrer Lektüre die zweifelnde Frage auf, ob, was sich auf dem Papier (also in der Partitur) so neu ausnimmt, wohl auch die Kraft hat, sich im Kampf ums Dasein zu behaupten, ob es ihm allmählich gelingen wird, das Ohr des Zuhörers zu fesseln, sein Herz zu bezwingen und damit die Feuerprobe jeder künstlerischen Richtung und Leistung zu bestehen. Denn schließlich ist die Kunst — wie schon ihr Drang, sich stets auszubreiten, bezeugt — für alle Menschen da und nicht bloß das Vorrecht eines beschränkten Kreises von „Eingeweihten" und besonders Begnadeten.

Jedenfalls aber ist im Streben unserer Tage nach andersartigen, womöglich noch nie dagewesenen Weisen in der Tonkunst eine große innere Verwandtschaft mit den Zielen des Buddhismus zu entdecken, seiner Yogis und Fakire, zu denen wir die Asketen des Mittelalters mit ihren uns unverständlichen und abstoßenden Kasteiungen zur Abtötung des Fleisches in Parallele setzen können. Gemeinsam ist beiden Erscheinungen das „Zurück, bzw. vorwärts zur Natur", und zwar in extremster Form als Verzicht auf alle Errungenschaften der Zivilisation, auf Familie, Haus, Geräte, selbst Kleidung; als Verzicht aber auch auf alle geistigen Werte, indem das ganze Streben darauf gerichtet ist, durch Meditation die innigste Vereinigung mit der Weltseele zu erreichen, wozu angeblich die unaufhörliche, wohl eine Selbsthypnose herbeizuführen bestimmte Wiederholung der Silbe Om ein probates Hilfsmittel sein soll. Diese Übung erinnert wieder lebhaft an den heutigen Dadaismus im Schrifttum, welcher auf der Suche nach der im Jahrhundert der Technik verloren gegangenen Ursprünglichkeit diese nun gar beim Lallen des Säuglings anzutreffen glaubt, dessen Gehirnzustand sich nicht wesentlich von dem der indischen Büßer unterscheiden dürfte. Wie diese alles Intellektuelle ausscheiden wünschen, so will auch die neue Musik — wenigstens nach Jos. Hauers Broschüre „Vom Wesen des Musikalischen" — nichts bedeuten,

nichts vorstellen, kein Gefühl und noch weniger irgendeinen äußeren Gegenstand oder eine Handlung ausdrücken; sie will nur um ihrer selbst willen da sein.

Mich dünkt, man gibt sich mit dieser Anschauung einer gewaltigen Selbsttäuschung hin, die verhängnisvolle Schlüsse für die Durchführbarkeit des auf jene Voraussetzungen aufgebauten Systems im Gefolge hat. Es ist damit genau so, wie mit der s. Zt. erschienenen, auf übertrieben formalistischem Standpunkte stehenden Hanslickschen Musikästhetik, die ebenfalls unserer Kunst jeden Gehalt absprechen und ihr Wesen bloß im kaleidoskopischen Spiel von Tönen erkennen wollte: eine geringschätzige, von den großen Tonmeistern aller Zeiten und Nationen mit Leichtigkeit widerlegte Auffassung, die mit Recht entrüstetem Widerspruche begegnete und bis vor kurzem wenigstens in ihren schroffsten Thesen als abgetan gelten konnte. Nun erhebt sie in veränderter, zur Abwechslung bloß auf das klangliche und Klangfarben-Moment der Musik basierter Gestalt ihr Haupt aufs neue, während schon zur Stunde vorauszusehen ist, daß auch diesem abermaligen extremen Ausschlag nach der dem Schlagworte von der „Musik als Ausdruck" genau entgegengesetzten Seite trotz der ihm vom Okkultismus zuteil werdenden Unterstützung eine längere Geltungsdauer nicht beschert sein wird. Vermögen schließlich doch auf jedem Gebiete nur die demselben adäquaten Kräfte in ihrer Gesamtheit gestaltend zu wirken, auf künstlerischem also vorwiegend nur künstlerische, wenn auch religiöse, philosophische, politische, soziale, wirtschaftliche sekundär mitbestimmend sein können. Will die neue Tonkunst dem Materialismus auf der einen Seite dadurch entgehen, daß sie wieder das intime Klavier und im Orchester eine subtile solistische Behandlung der Instrumente bevorzugt, so läuft sie ihm andererseits durch das — beabsichtigte oder durch Kälte des Gemüts verursachte — Minus an Seelischem, welches ihren Stoff doch erst beleben sollte, schnurstracks in die Hände. Billigt man selbst diesen ungewöhnlichen Zusammenklängen psychische Bedeutung zu, so ist zu sagen, daß sie ihrer aphoristischen Form und Kürze halber wenig geeignet sind, diese eindrucksvoll genug herauszustellen. Ist schon der literarische Gedankensplitter, der doch mit sprachlich festen, überkommenen Vorstellungen arbeitet, nur ein unvollkommenes Verständigungsmittel, wieviel mehr erst seine Übertragung auf das schwankende Gefühlsbereich der Musik! Durch sie einer Empfindung, einer Stimmung sozusagen Worte zu leihen, bedarf es stets einer gemessenen Weile, bis der Aufnehmende seine Sinne darauf eingestellt hat, wozu unbedingt auch eine gewisse Stetigkeit in der Harmonie gehört, da jeder Tonart, jeder Modulation ein ganz bestimmter, sie von allen anderen deutlich unterscheidender Charakter eigen ist. Davon aber ist gegenwärtig weder in der degenerierten noch in der regenerieren wollenden Musik etwas zu merken. Die in der oft unentwirrbaren Verzwicktheit, im rastlosen Wechsel der Akkorde sich kundgebende Neurasthenie, diese von der Jagd nach Gewinn und Genuß gezüchtete Krankheit des 19. und 20. Jahrhunderts, verträgt sich da wahrlich schlecht mit der Primitivität der Natur und der sie widerspiegelnden Ruhe und Seelengröße wahrer Theosophen, die inmitten derselben hausen. Und die quälenden kontrapunktischen Rücksichtslosigkeiten, die von hoffnungslos gestörtem inneren Gleichgewichte erzählen, empfinde ich nichts weniger als das getreue Abbild der von Gautama gepredigten seelischen Klärung, harmonischen Gemütsverfassung und allumfassenden Menschenliebe. Solch hohem Ethos scheinen mir da immer noch Töne, wie etwa die von Beethovens „Neunter" weit congenialer zu sein, der seraphischen Klänge eines Palestrina gar nicht zu gedenken.

Ein unbestreitbar fruchtbarer, weil von der bisherigen Bevorzugung des harmonischen Elements vor dem melodischen entschieden abrückender Programmpunkt der neuen Richtung ist das Wiederbetonen des letzteren, wenngleich seitens ihrer Adepten auch davon in einem Sinne gesprochen wird, der gar nichts mehr mit seiner ehemaligen klassischen oder romantischen Gestalt gemeinsam haben will. Ihnen schweben vermutlich die Monodien asiatischer Völker vor, dieselben, die schon Debussy beeinflußten und in handfesterer, mundgerechterer Weise in der „Butterfly" verwertet, Puccini als einstweilen einzigem Autor zu einem durchgreifenden Erfolge verhalfen. Alle übrigen ähnlichen Versuche eines Bantock, Delius, Scott u. a. m. scheiterten am Widerstande der kaukasischen Gehörsorganisation, welcher jene Tonfolgen nach bald abgestumpftem, anfänglich fremdartigem Reiz allzuweichlich und einförmig erscheinen. Man sehe die von Dr. Rob. Lach in verschiedenen russischen Kriegsgefangenenlagern phonographisch aufgenommenen und veröffentlichten Gesänge. Die in der Hautfarbe, dem Körperbau, den mannigfaltigsten Sitten und Gebräuchen sich aussprechende verschiedene Geistes- und Gemütsart, durch die eine schier unübersteigliche, vielleicht nur durch systematische Kreuzung im großen Stil einzureißende Scheidewand zwischen den einzelnen Rassen aufgerichtet ist, macht sich erklärlicherweise auch im Tonempfinden hüben und drüben bemerkbar. Dem Versuch vollends, die atonale Einstimmigkeit des Orients mit dem abendländischen, harmonisch-polyphon gerichteten Musiktalente zu vermählen, dürfte wohl nur ein charakterloser, lebensunfähiger Zwitter entspringen.

Fortsetzung folgt.

Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen

Zugleich ein Beitrag zur musikalischen Jugenderziehung

Von Bernhard Schneider / Dresden

1. Fortsetzung

Kinderlieder mit Begleitung der Gitarre findet man in Adolf. Müller, Ernstes und Heiteres zur Laute, ausgewählte Lieder, 2 Hefte (Dresden, Stadtmission) und in Alfred Pöhler, Lieder zur Zupfgeige (Vieweg, Berlin) mit ganz einfachem Lautensatz. Lautenklang zum Kindersang von Th. Salzmann (Fr. Hofmeister, Leipzig) enthält 100 Kinderlieder, mit guten Weisen und meist wertvollen Texten. Der Lautensatz ist zweckentsprechend und vorbildlich, dazu leicht ausführbar. A. Georg Winter gab 40 Christkindellieder (Siegel Leipzig) und 100 Volkslieder und volkstümliche Lieder als Wechselgesänge für Gitarre heraus und zwar I. geistliche, II. weltliche und III. weltliche für Vorsänger und Chor. Auch Arved Straus (Leipzig) hat von genanntem Autor volkstümliche geistliche Lieder verlegt (op. 141).

Das deutsche Kunstkinderlied würde man am besten gliedern in solche Kinderlieder, die Kinder selber singen können (einzeln oder im Chor) und in solche, die Kindern vorgesungen werden sollen. Die Zöglinge verhalten sich dabei also entweder aktiv oder passiv.

II. Teil

Kunstkinderlieder ohne Begleitung erscheinen meist zweistimmig oder dreistimmig auf dem Plan; vierstimmige Kinderchöre sind aus mancherlei Gründen fast ausnahmslos abzulehnen. Freudenbringer ist hier u. a. Alwin Freudenberg mit seinem „Sonnenschein", 18 Lieder des Frohsinnes (1915 A. Huhle, Dresden); hervorzuheben sind „Die lustige Sieben", „Susala, dusala!" und „Juchheisa!" Seine eigenen Dichtungen decken sich mit den eigenen Tonschöpfungen aufs beste. Weiter bietet Joseph Haas im Wunderhorn-Verlag (München 1913) 2 Hefte Kanons für dreistimmigen Kinderchor. Daraus besonders Nr. 3 „Teurung" („Eier und Feuer sind heuer so teuer", Ged. von Fr. Güll), Nr. 4 „Gescheiter Hansel" und Nr. 6 „Butzemann zu ersuchen". Aus desselben Autors op. 44, 6 Lieder für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor (Wunderhorn-Verlag, München) wird Nr. 1 „Wiegenlied" (Detlev von Liliencron) und „Freund Husch" (R. Dehmel) bei sauberer Ausarbeitung und Ausführung im vorgeschriebenen Zeitmaße große Wirkung erzielen. 50 lustige Tierlieder hat Ernst Heywang 1914 bei E. Wunderlich erscheinen lassen, einfache zweistimmige Weisen. Auf keinen Fall übergehe man Moritz Hauptmanns op. 46, zweistimmige Lieder; schönste Linienführung und leichte Ausführbarkeit zeichnen sie aus (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Viel launige Volksreime hat Rob. Kahn in seinem op. 66 vertont; das sind 24 leichte zweistimmige Kanons mit Klavier (Leuckart's Verlag, Leipzig); sie klingen sehr gut. In demselben Verlage erschien von Marcus Koch op. 32, für Kinder zwar ziemlich schwierig aber dankbar, 16 dreistimmige Kinderlieder. Wilhelm Köhler wand „Ein Strauß aus dem Kinderliedergarten" bei Benjamin, Hamburg; sein Duft wird manches Kinderherz entzücken. Bei Schweers u. Haake (Bremen) gab G. Kißler einen zweistimmigen Liederschatz heraus, der manches Gute birgt. Franziskus Nagler hat viel für Kinder übrig; aus seinem op. 39, 8 drei- bis vierstimmige Kinderlieder (A. Huhle, Dresden) hebe ich „Christkind ist da!" als besonders wirkungsvoll hervor. C. Reineckes Weihnachtslieder für 2 und 3 Stimmen sind bei Jul. Heinr. Zimmermann (Leipzig) erschienen. Sehr empfehlenswerte Beiträge für die in Frage kommende Literatur spendet Heinr. Kaspar Schmid (München, Wunderhorn-Verlag, München) op. 21, drei a-cappella-Lieder, unter denen besonders das „Ständchen" (A. Brentano) gefallen wird; höheren Ansprüchen kommt op. 25 entgegen, 7 dreistimmige Jugendlieder mit Begleitung nach Güllschen Texten — „Wenn die Kinder schlafen ein" — und „Waffenschmied" (das Hämmern im Klavier) müssen kindliches Interesse gefangen nehmen. Auf Bernhard Schneiders Sammlung „Heimatstimmen" (Dresden, A. Huhle) sei nur nebenbei hingewiesen; sie enthält fast 300 Gesänge. Schönen Stoff bietet größeren Mädchen auch „Sing, Mägdlein, sing!" in demselben Verlage, herausgegeben vom Dresdner Gesanglehrer-Verein.

Aus der Literatur mit Gitarrebegleitung kann hier nicht zu viel in Frage kommen. Vorsicht ist dringend geboten, schon des Textes wegen. Genannt seien nur Walter Röthig mit seinem Heft „Hab' Sonne im Herzen!" (C. F. Kahnt, Leipzig); die 12 Lieder haben auch eine beigegebene Klavierbegleitung. Heinrich Scherrer, der Wiedererwecker des Gitarrenspiels in Deutschland hat 1909 bei Callwey (München), 5 kleine Stimmungsbilder auf alte Kinderreime und Spiele veröffentlicht, von denen das kindertümliche und fein musikalische „Hexenhaus" besondere Beachtung verdient. Dann hat noch Georg Winter bei verschiedenen Leipziger Verlegern eine große Anzahl eigener Kompositionen herausgebracht, deren einfacher Gitarresatz Kindern zusagen wird.

Kunst-Kinderlieder mit Klavierbegleitung sind in fast überreicher Menge vorhanden, viele freilich besitzen einen zweifelhaften Wert, und strenge Auslese erscheint geboten. Selbst unter den Schöpfungen unserer Kinderlied-Klassiker Carl Reinecke, Wilhelm Taubert und Martin Frey ist nicht alles für Kinder geeignet, häufig aus textlichen Gründen. Der neuzeitliche Erzieher wird hier selbständig handeln können; auf kleine Abweichungen in der Geschmacksrichtung kann es nicht ankommen. Auch die Kunst-Kinderlieder-Komponisten lassen wir in alphabetischer Reihenfolge vorüberziehen, wichtigeren längere Betrachtung widmend. — Da ist zunächst der Dresdner Reinhold Becker, dessen op. 102, Sechs Kinderlieder (J. Schuberth & Co.) und op. 149, acht Kinderlieder auf minderwertige Texte von Olga Becker (Leuckart's Verlag) beachtlich sind wegen der charakteristischen Begleitung z. B. in „Abendgeläut" und „Spatzenlied". Hermann Behr schenkte der Kinderwelt herzige Märchenlieder (Steingräber-Verlag), leicht ausführbar in Gesang und Begleitung und doch fesselnd. Rotkäppchen, Hänsel und Gretels Tanz, Hans im Glück, Rumpelstilzchen — alles sehr hübsch und faßlich. August Bungert verlangt in seinem op. 43 (Rudolf Dietrich, Leipzig) gute Klavierspieler zum Begleiten. Das „Wiegenlied" ist sehr sangreich und die „Schneeballschlacht" erfreut durch kräftig pulsierendes Leben. Von Simon Breu's melodiösen 10 Puppenliedern op. 19 (Kistner, Leipzig) zu Dichtungen von A. J. Rückert sind das „Eia popaia!" und „Es waren sieben Kindelein" in fast alle Schulliedersammlungen übergegangen. AlleLiedchen sind frisch, fließend und trotz der verhältnismäßigen Länge in ihrer schönen Gliederung leicht behaltbar. Dagegen haben Ingeborg v. Bronsart's 12 Kinderreime (Texte von Claus Groth — auch ins Hochdeutsche übertragen) mehr klavieristisches Interesse. Man vergleiche das farbige „Bispill" und „Still, min Hanne!" Holzschnitte von L. Richter geben diesem op. 17 noch weitere Bedeutung. Bei Ries & Erler, Berlin erschienen zur kraftvollen, bilderreichen Sprache Manfred Kybers, dessen neuartige Gedanken bestechen, 3 Kinderlieder von dem Lisztschüler Richard Burmeister, op. 17. Es sind Lieder zum Vorsingen für die Kinder, sehr modern und ziemlich schwierig im pianistischen Teile. Man versuche es mit dem düstern „Abendlied" dem scherzhaften „Fangball" und dem phlegmatischen „Frosch im Gras". Die Mühe lohnt sich schon! Leichter und eingänglicher Leo Blechs „8 Liedchen, Kindern vorzusingen". Aus diesem op. 21 (Universal-Edition) wähle man gleich die erste Nummer „Guten Morgen, ihr Beinchen!" (P. Dehmel), dann Nr. 3 „Mutiges Lied" (O. Wiener), keck in seinem energischen $^4/_4$-Rhythmus, das feine Wiegenlied „Vom Berg herabgestiegen" (R. Reinisch) mit den charakteristischen Begleitungsfiguren und Nr. 7 „Heimkehr vom Fest" mit allerliebsten Trällerschluß. Ein guter Begleiter ist zur Ausführung nötig. Neuerdings kamen mir 6 Kindertanzlieder von Otto Blensdorf in die Hände (Elberfeld). Die Spiele sind hübsch, aber bei den längeren Weisen ist die Musik recht erfindungs arm; der Selbstverlag bleibt mir unbegreiflich.

Anders steht es mit Theodor Blumer jun. op. 19, 3 Kinderlieder (N. Simrock). Das sind musikal. Gebilde zum Vorsingen, während Fr. Baumfelder's op. 268 (N. Simrock) 10 Kinderl. nach Texten von C. Gärtner leicht von Kindern selbst gesungen werden können, wie „die Mutter, ein Engel" oder „der Herbst mit dem guten Kober". In demselben Verlage erschienen „Aus goldner Jugendzeit. 7 Kinderlieder von Paul Claußnitzer op. 11. „Das Abendlied" von Matthesius und „An den Storch" sind feine Sachen. — Auch desselben Autors op. 25 (Beyer & Söhne), zehn Kinderlieder bietet dem Suchenden Stoff; während aber No. 5 „Sumsum!" (C. Busse) recht beifällig wirkt, kann man die Trockenheit in „Ihr Hirten, erwacht!" nicht begreifen. Wozu auch die schöne Volksweise verdrängen wollen? Rudolf Dost bietet in seinem op. 32 (Bleyl u. Kämmerer, Dresden) 34 Kinderlieder mit gutem Text und guter Musik. Man greife einmal zu No. 28 „Hauskonzert" oder No. 12 „Vogelscheuche", und die Kindergemüter werden begeistert mitjauchzen. Mehr altväterisch geben sich die 30 Lieder u. Kanons mit einfachster Begleitung, der lieben Kinderwelt gewidmet von Ernst Elßner (Löbau i. Sa.); die Musik ist immer edel; manche Texte dagegen sind überlebt. Zweistimmige Kinderlieder m. Bgl. bietet Ernst Frank op. 21 (Kistner, Leipzig). No. 4 „Wie der Frühling den Winter verjagt" ließe sich gut dramatisch verstehen. Die ersten drei Tierlieder haben etwas langweilige Texte.

Anziehend sind fast alle Nummern in E. Franks 16 Duettinen op. 14 (Kistner, Leipzig), wie z. B. No. 5 „Erst kommt die braune Ursula" dartun könnte. Ein reicher und praktischer Geber tritt uns entgegen in dem besten der lebenden Kinderlieder-Komponisten, das ist der Hallenser Martin Frey. Die meisten und schönsten seiner Werke sind im Steingräber-Verlag erschienen, und dieser hat das unbestreitbare Verdienst, diesem Meister des Kinderliedes den Weg in die breite Öffentlichkeit geebnet zu haben. Zunächst ist zu erwähnen sein op. 15 (Steingräber) indem meist P. Demelsche Texte vertont sind; „Kinderküche" hebt sich besonders hervor. Aufsehen erregte M. Frey aber erst mit seinen op. 16—18 (Steingräber) „Lieder fürs Haus" betitelt. Wunderfeine Kunstwerke darin sind die Kanons, wie „Tanz, Püppchen, tanz!" — „Wenn ich schon schwarz bin!" — „Schlaf, mein kleines Mäuschen!" die von den Kindern mit wahrer Begeisterung gesungen und — getanzt werden.

Ebensolchen Beifall findet „der liebe Weihnachtsmann“ (Dehmel), „Der Esel, wo kommt der Esel her?“ und das vornehme, stimmungsvolle „Nachtlied“ (Emil Weber). In op. 29 (Steingräber) wird unter den 5 Kinderliedern das „Zappelhänschen“ von Adolf Holst wegen seines lebhaften, bunten Gedankenganges und seines drolligen musikal. Schlusses packen. Op. 30 (Steingräber) bringt Lieder für 2 und 3 Stimmen mit Begleitung, man kann sie aber auch ruhig einstimmig singen lassen. Ganz Volkston schlägt an No. 2 „Argwohn“, tief empfunden. Die schöne Begleitung malt trefflich das dahinfließende Wasser. „Lebenstrost“ (No. 3) bietet zu humorvollem Texte einen recht sangreichen Kanon für 2 Stimmen.

Op. 35 bringt 8 Kinderlieder (Steingräber) aus Paula Dehmels „Rumpumpel“. Besonders Nr. 1 „An der Wiege“ mit dem Schluß „Wille wohl schlafen!“ wirkt in seiner schönen Begleitung vortrefflich. Im musikalischen Bilderbuch, op. 37 (Steingräber) wird bei freiem Vortrage „die böse Mies“ und „Vom Mäusle, Geisle und Zeisle“ (Güll) die jungen Herzen beglücken, ebenso wie das allerliebste „Hinter dem Müllersteg“.

Weihnachtslieder enthält op. 41 (Steingräber). Sie sind mehr zum Vorsingen, erfordern geschulte, tragfähige Stimmen. Warum auch hier „Ihr Hirten, erwacht!“ nochmals komponiert ist? Auch M. Freys Weise wird die Volksweise nicht vernichten. „Vom Christkind“ (Anna Ritter) und „Knecht Ruprecht“ sind anschaulich in Musik und Text, namentlich bei letzterem hört man deutlich das Kommen und Gehen, den schweren Schritt des rauhen Wintergastes. „Kindersang, froher Klang“, op. 42 (Steingräber) gibt allerlei Stimmungen Raum. Niedlich ist „Lütt Ursel“; und der „Hampelmann“ in seiner musikalischen Gemächlichkeit zu L. Schellenbergschen Worten erheitert das finsterste Gesicht. Ohne Opuszahl (Steingräber) sind die Rekrutenlieder für die kleine Welt: „Lieb Vaterland, magst ruhig sein!“ Noch heute verwendbar sind in ihrer spaßhaften Herzigkeit „General Bumbum“ (Heinrich Seidel) und „Zeppelin“.

Bei Simrock erschien M. Freys op. 50 „Schnick, schnack, Dudelsack!“ mit Illustrationen und Randleisten; auch Lautenbegleitung ist beigegeben. Das „Kreisellied“, dann das Tanzlied „Hopla, hoplala!“ werden in ihrem kecken Rhythmus immer gefallen. Das „Schnick, schnack!“ wird aber das bei weitem kindertümlichere Lied von C. Reinecke nicht verdrängen können; der große Umfang von d′—g″ und die übermäßige Quarte c′ fis′ sind der Weise nicht förderlich. „An Liedes Hand ins Kinderland“ lautet der Titel von op. 51 (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Hervorzuheben wären hier vor allem Nr. 1 „Es steht ein lust'ger Leiermann“ und Nr. 4 „Vor Weihnacht“, ein Kanon, bei dem die Nachahmung der Singstimme im Klavier liegt, ist sehr fein erdacht. „Zum Tanze herbei!“ op. 54 (Breitkopf & Härtel, Leipzig) enthält 3 Tanzlieder für Mädchen, wovon das erste „Die lustige Sieben“ von A. Freudenberg lebhaft zu einem Vergleich mit dessen eigner Komposition anreizt. Heinrich Seidels „Ei du mein Mädchen, ei du mein Gretchen!“ im $^{3}/_{4}$ Takte läßt sich zum Tanze sorglos singen und kann gewiß von bester Wirkung sein. Es folgen dann weitere 4 lustige Liedlein für unsere Kleinen op. 58 (Breitkopf & Härtel, Leipzig), „Huhn und Karpfen“, „Frau Spinne“, „Mückentanz“, „Drei Spatzen“, alle textlich und musikalisch von feinem Humor getragen und leicht ausführbar; dann op. 61 „Bunter Reigen für unsere Kleinsten“, ganz leichte Kinderlieder mit Klavier (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Mehrere Dichtungen sind anfechtbar; auch für die Kleinsten ist das Beste gut genug: Verkleinerungssilben, süße säuselnde Worte und gewisse Interjektionen geben dem Ganzen noch nicht den kindlichen Charakter. Die Musik dagegen ist untadelig. Zu op. 65 „Schnurrige Geschichten“ decken sich Text und Musikinhalt nicht immer; für größere Kinder mag es recht unterhaltsam sein, z. B. das „Jagderlebnis“ mit der langen Nase am Schluß wiederzugeben. Endlich sei noch M. Freys op. 66 genannt „Hänselein, willst du tanzen?“ 6 Tanz- und Reigenlieder (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Alle zeichnen sich durch frische Erfindung, packende, lebensvolle Melodie aus. Nr. 4 „Kommt ein Reitersmann daher“ mit dem überraschenden Schlusse: „Mag nicht tanzen, danke schön, wart auf einen König!“ ist von sonnigem Humor erfüllt. Leider ist der Melodieumfang manchmal recht groß. Für den Tanz sollte man recht bequeme Weisen schreiben, besonders aber für die kleinen Lungen der Kinder im zarten Alter. Auf alle Fälle jedoch ist Martin Frey als der beste Kunst-Kinderliederkomponist der Gegenwart aufs wärmste zu begrüßen. Möge er noch recht viel strahlenden Sonnenschein ins Kinderland senden!

Der Norweger Eduard Grieg hat in seinem op. 61 bei Rob. Forberg, Leipzig, 7 Kinderlieder veröffentlicht, die zwar in der Übersetzung von Nordahl Rolfsen nicht besonders anheimeln, musikalisch aber doch so eigenartig sind, daß man nicht achtlos an ihnen vorübergehen möchte, zumal ihre Ausführung Schwierigkeiten nicht bereitet.

Unter den von Richard Gabriel op. 10 (Ries & Erler, Berlin) veröffentlichten 4 Kinderliedern wird das Lied „Vom Riesen Pinkepank“ (Victor Blüthgen) in seiner dramatischen Fassung immer Heiterkeit erregen. Das Wiegenlied (Nr. 4) in Des hat zu einer vornehmen Melodie eine ziemlich schwierige Begleitung, und „Klein Marie“ kann bei Gegenüberstellung mit Max Regers Komposition und der von Martin Frey zu musikalischen Betrachtungen ersprießliche Veranlassung geben. Nicht unbeachtet lasse man Anton Günthers treuherzige Weih

nachtslieder in erzgebirgischer Mundart (Hofmeister, Leipzig).

Graben-Hoffmanns „Singende Kinderwelt" op. 60 (Lehne u. Co.) ist zwar zum Teil veraltet, enthält aber manches Ansprechende, ebenso wie seine „Frühlingsstimme" op. 107 (Hoffarth).

Carl Grädener op. 58 (Schweers & Haake Bremen) hat 8 Kinderlieder in 3 stimmiger Fassung mit Klavier vertont, bei denen namentlich Schönheit der Stimmführung hervorzuheben ist. Allbekannt sind Engelbert Humperdincks 4 Kinderlieder (Max Brockhaus), besonders das wiegende „Es schaukeln die Winde". Aus seinem „Bübchens Weihnachtstraum" (Rob. Reibenstein) sei vor allem Nr. 4 „Wiegenlied", Nr. 9 „Gesang der heiligen 3 Könige" und Nr. 10. „Hirtenlied" hervorgehoben. Die Klavierbegleitungen sind Kindern leicht zu erklären. Der Liederkomponist Hans Hermann hat ebenfalls an die Kinder gedacht. Mit seinem op. 24 „Aus der Kinderstube" (Challier, Berlin) findet er trefflich den kindlichen Ton; die kleine Rondoform hilft auch die längeren Liedchen eingänglich und behaltbar zu machen. In Nr. 1 „Kindes Trost" ist das Parlando auf 1 Ton neuartig; „Herzenswunsch" mit dem schönen Schluß „ein liebes, gutes, reines" und das „Schlafe holder Knabe" (M. Claudius) werden immer ansprechen. In seiner überzeugenden Deklamation wirkt das kurze „Häschen" (M. Bölitz) geradezu überraschend. „Sum, sum, der Sandmann geht" (Carl Busse) aus op. 53, V hat feine Stimmung und einen trotz des pp durch Sechzehntel-Bewegung schön gesteigerten Schluß. Op. 54 bringt 5 Kinderlieder nach Gedichten von Johannes Trojan (C. F. Kahnt, Leipzig), Nr. 5 daraus „Klein Marie" fordert zum Vergleich mit Martin Freys und Max Regers Vertonung heraus; hier finden wir eine natürliche, kindertümliche Melodik. Im „Gänseanger" ist das Geschnatter in der Sechzehntelbegleitung recht anschaulich dargestellt und der „Hasensalat" wird den kleinen Hörern gewiß trefflich munden. Auch hier ist überall die Kreisform a + b + a vorteilhaft angewandt.

16 gefällige Liedchen mit klangvollem Klaviersatz hat Eug. Hildach op. 29 (Heinrichshofen's Verlag) zu Gedichten von Blüthgen, Trojan und Dieffenbach geschrieben. Aus Jul. Hagemanns op. 10, 15 neue Kinderlieder (H. v. Ende, Köln) probiere man mal Nr. 13 „Engelbedienung". Joseph Haas hat eine starke persönliche Note als Kinderlieder komponiert. Die Begleitungen sind immer stark illustrierend und geben zu Ausdeutungen Veranlassung. Aus op. 33 Rumbidibum! 10 Kinderlieder (Leuckart's Verlag) greife man z. B. „Ostereiersuche" (Nr. 7) heraus und lasse es dramatisch mit verteilten Stimmen singen, oder Nr. 10 „Zum Erntekranz", und man wird keinen Fehlgriff getan haben. Sein op. 47 ist 1918 im Wunderhorn-Verlag, München erschienen; es sind 12 Kinderlieder zu Rob. Reinickschen Gedichten. Sie verlangen gute Sänger und Begleiter, daher mehr zum Vorsingen für Kinder geeignet. „Die Bremse", „Katzenmusik", „Steckenpferdreiter" seien besonders hervorzuheben. Ganz vergessen sei auch der Gesangmeister Julius Hey nicht, der 16 Kinderlieder (Breitkopf & Härtel Leipzig) veröffentlicht hat; das feierliche Geläut in Nr. 8 „Kirchlein" und die edle Melodik in allen Nummern wird Kindern gut gefallen. Angelica Hartmanns Arbeit a. d. J. 1895 (Leuckart's Verlag) ziehe man gelegentlich als Gegenbeispiel heran, z. B. Nr. 10, das textlich und musikalisch geradezu ruinenhaft wirkt; so werden auch Kinder Gutes von Minderwertigem unterscheiden lernen.

Schluß folgt

Arthur Nikisch in Buenos Aires

Von Johannes Franze / Buenos Aires

Auf Weingartners unverwüstliche Impulsivität folgte Richard Strauß' imponierendes Weltkünstlertum und dann — ein Jahr später — Nikischs koloristisches Dirigiergenie. Das sind die drei Hauptabschnitte in der Entwicklungsgeschichte der sinfonischen Orchestermusik von Buenos Aires. Nachdem Weingartner mit einem schlechten Orchester zum ersten Male stilechte Aufführungen Beethovenscher Sinfonien erkämpft hatte, riß Richard Strauß, der wie ein Herrscher hier gefeiert worden ist, hinauf in die einsamen Höhen seiner tondichterischen Gestaltungskraft. Nach ihm führte Arthur Nikisch, der „Magier" unter den modernen Dirigenten, zum ersten Male tief hinein in den romantischen Geist der deutschen Musik. Von den drei Dirigenten vollbrachte Richard Strauß die gewaltigste Leistung als unerbittlicher Orchesterinstrukteur, als subjektiver, aber aufs höchste begeisternder Ausdeuter Beethovens, Wagners und einiger Moderner, sowie als Interpret fast aller seiner eignen Orchesterwerke bis hin zur „Alpensinfonie". Was Nikischs ursprüngliches Musikertum nicht so unbedingt in Erscheinung treten ließ, das war einmal die kurze Dauer seines hiesigen Aufenthalts, dann die schwierigen, völlig unorganischen Orchesterverhältnisse und — sein Programm. In knapp drei Wochen mit einem straffer Disziplin ungewohnten, durch forcierten Opernbetrieb desorganisierten Orchester, das noch nie eine Note von Schumann oder Brahms gespielt hat, und bei sehr knapp bemessenen Proben wöchentlich drei bis vier Konzerte herauszubringen, das ist eine Aufgabe, die selbst einem in der Vollkraft seiner Jahre stehenden Dirigenten kaum erfüllbar sein dürfte. Vor allem aber, das Programm Nikischs enttäuschte. Man erwartete, nachdem Richard Strauß den Blick für das Wesen der modernen Musik geschärft hatte, daß Nikisch uns mit Schumann, Brahms, Bruckner und Mahler bekannt

machen würde, besonders da ihm der Ruf eines der hervorragendsten Interpreten der modernen Sinfoniker vorausging. Nikisch brachte Brahms' „Erste" heraus, ein großes Verdienst für unsere junge Musikkultur, die so ganz und gar im Schatten der deutschen Musik groß geworden ist. Er fügte Beethovens „Siebente" als Neuheit für Buenos Aires (!) hinzu, interpretierte von den angekündigten Tschaikowskyschen Sinfonien nur die fünfte in E-Moll und mußte die Pathetique, Schumanns erste in B-Dur, sowie Bruckner und Mahler ganz schuldig bleiben.

Das Orchester, das ihm zur Verfügung stand, entsprach nur in einigen Instrumentalgruppen den hohen Ansprüchen, die er zu stellen gewohnt ist. Das tiefe Blech genügte kaum, die Hörner hatten schönen, aber zu kleinen Ton, was vor allem bei Brahms' C-Moll-Sinfonie in den großen Themen des letzten Satzes hinderlich in Erscheinung trat, die Streicher (Violinen) litten unter Disziplinlosigkeit, das Beste waren Celli und Holzbläser. In Beethovens „Siebenter" gab es infolgedessen im ersten Satz zumal Unstimmigkeiten, und in der „Fünften" kam die sieghafte Monumentalität des Schlusses in den Bläsern nicht recht zum Durchbruch. Immerhin, es war bewunderungswürdig, was Nikisch aus diesem Klangkörper an Farben und Glanzlichtern, an Schattierungen, an Schwellung und Verebbung des Dynamischen herausholte. Richard Strauß' „Don Juan" und „Tod und Verklärung" waren Orgien an Klangfarben und Klangmischungen. Das dritte Lohengrin-Vorspiel und „Isoldens Liebestod" wirkten auch in Buenos Aires Wunder an Ergriffenheit und spontanem Jubel der Zuhörerschaft. Wie Nikisch z. B. im „Andante Sostenuto" von Brahms' „Erster" die Riesenkantilene der Streicher emporglühen ließ, wie er mit einem Minimum von Dirigieraufwand die Partitur zu farbigster Einheit emporzubilden, den Orchesterkörper bis zu Becken und Paukenschlägel in nervös-zitternde Erregung zu versetzen verstand, das wurde auch hier als Offenbarung des Urtyps des modernen Suggestivkünstlertums aufgefaßt. Das dauernde „Atmen" des Klangkörpers, das kontinuierliche, lebendige „Sichheben-und-senken" der Klangstärken, die natürliche, dem tiefen Gefühl der Organik des Kunstgeschehens entsprungene Entfesselungs- und Bannungsgabe, die ungemein eindrucksvolle Sprache seiner Dirigiergesten, bei denen die rechte Hand nur die rhythmischen Hauptakzente markiert, während die linke, gewissermaßen die „dynamische", ein Nonplusultra an suggestiver Ausstrahlung darstellt, die ästhetische Gesamtsilhouette dieses großen „Beschwörers" wurden von unserm Publikum mit seinem sehr feinen Instinkt für alles Eigenpersönliche unter den Künstlern unserer Tage als wertvollste Ergänzung zu dem linearen Alfreskostil eines Weingartner und Richard Strauß aufgefaßt. Die wunderbare Lockerung des Tongefüges zu klarster, durchsichtigster Transparenz in Liszts erster ungarischer Rhapsodie, die unvergleichliche „impressionistische" Farbbrechung in Debussys „L'après midi d'un Faune" und die „Peer Gynt"-Suite, in seiner Interpretation zu Tönen geformte Phantastik der nordischen Seele, waren Klangerlebnisse, die auch hier den rechten Widerhall fanden. Arthur Nikisch ist alt geworden. Wir fürchteten manchmal für seine Gesundheit. Die Parforceleistung von 15 Konzerten in 21 Tagen spannte seine Kräfte bis zum Alleräußersten an. Aber der zauberhafte Charme seiner Persönlichkeit riß doch zu wiederholten Malen hoch empor aus diesen Hindernissen des Allzumenschlichen. Die hiesige Kritik hielt, wenn sie auch ihre Enttäuschung über gewisse technische Mängel nicht verhehlte, mit ihren Lobsprüchen nicht zurück. Mitja Nikisch erspielte sich mit Tschaikowskys B-Moll- und Liszts A-Dur-Konzert rückhaltlos zugegebene, große Erfolge. Das Abschiedskonzert des Meisters war ein glänzender Sieg seiner Kunst und seiner Persönlichkeit.

Man fühlte und respektierte bei Nikisch die gewaltige Lebensarbeit, die er geleistet, und die große Tradition, die er geschaffen hat. Die Zukunft in Buenos Aires wird freilich dem deutschen Dirigenten gehören, der uns die modernen deutschen Sinfoniker von Brahms und Bruckner an erschließt und uns auch Korngold und Schreker näherbringt. Ein Mann in der Vollkraft seiner Jahre, dessen Energie noch unverbraucht genug ist, um das Orchester durch dauernde Proben technisch auf der Höhe zu halten, ein Mann im Alter Furtwänglers etwa wäre die rechte Persönlichkeit für Buenos Aires. Man spricht ferner sehr viel von Weingartner, der mit den Wiener Philharmonikern kommen soll. Aber nicht nur die Orchester-, sondern auch die Theaterfrage drängt zur Lösung. Daher betreibt eine einflußreiche Gruppe hiesiger Kunstpolitiker mit aller Macht den gigantischen Plan, die gesamte Münchener Oper unter Bruno Walter herüberzuholen, um durch stilechte Wagner-Aufführungen ein organisches Muster für die Neubildung einer argentinischen Oper zu haben. Was sich von diesen Ideen verwirklichen läßt, wird die Zukunft lehren.

Die Musik-Ausstellung im Schillermuseum

Von August Richard / Heilbronn a. N.)*

Daß das Schillermuseum in Marbach die reichsten und mannigfachsten literarischen Schätze in seinen Mauern birgt, ist weit über Württembergs Grenzen hinaus wohlbekannt: in dem prächtigen, hoch über dem Neckar auf einer aussichtsreichen Anhöhe gelegenen Gebäude ist in hellen, freundlichen Sälen mit liebevoller Sorgfalt gesammelt und aufbewahrt, in übersichtlicher Gliederung aufgestellt, was nur immer schon von alters her und bis in unsere heutige Zeit hinein in schwäbischen Landen an dichterischen Werken geschaffen wurde: Werke, die in ihrer erhabenen Größe und Meisterschaft mit vollem Recht Weltruhm und Weltbedeutung sich errungen haben. Daneben aber auch anspruchslose poetische Erzeugnisse, denen nicht mehr als ein gewisses bescheidenes Maß heimatgeschichtlicher Bedeutung zugemessen werden kann. Sehr wenig bekannt ist aber die reiche Fülle der musikalischen Schätze des Schillermuseums aus alter und neuer Zeit, die, zu einer

*) Dieser Artikel liegt uns schon einige Zeit vor, ohne daß wir Gelegenheit zum Abdruck hatten. Unterdessen ist ein ähnlicher Artikel aus gleicher Feder in der Allgemeinen Musikzeitung erschienen. Die Schriftleitung.

Sonderausstellung zusammengefaßt, in der unteren Halle zum ersten Mal der Öffentlichkeit dargeboten werden und begreiflicherweise das lebhafteste Interesse aller musikliebenden und musiktreibenden Kreise finden.

* *

Es kann meines Erachtens nicht der Zweck dieser Zeilen sein, nun alle die vielen, verschiedenartigen Kompositionen, die hier ausgestellt sind, einzeln aufzuzählen oder gar einer wohlbegründeten kritischen Würdigung zu unterziehen; nur einige der wichtigsten Werke der hervorragendsten Komponisten sollen namentlich genannt werden, und an der Hand dieser Aufzählung läßt sich dann in ganz allgemeinen Umrissen ein anschauliches und übersichtliches Bild gewinnen von den vielverzweigten und fruchtbaren Beziehungen zwischen der schwäbischen Dichtkunst und der Tonkunst; denn nur solche Kompositionen enthält das Schillermuseum, deren Urheber entweder selbst Schwaben sind oder die auf Werke schwäbischer Dichter sich aufbauen.

Die erste Abteilung der Ausstellung umfaßt vor allem die Kompositionen Schubarts und Zumsteegs; den Mittelpunkt der Ausstellung, räumlich und inhaltlich unstreitig am bedeutendsten, nehmen die von Schillerschen Dichtungen ausgehenden musikalischen Werke ein; diesen folgen Uhland, Mörike und Hauff; und Kompositionen nach Gedichten zeitgenössischer schwäbischer Schriftsteller schließen die Ausstellung ab.

Groß und reichhaltig ist die Zahl der ausgestellten Kompositionen von Schubart und Zumsteeg. Daniel Schubart hat, während er seine Freimütigkeit durch eine zehnjährige Gefangenschaft auf dem Hohenasperg bei Ludwigsburg abbüßte, eine stattliche Reihe von Liedern geschrieben, zum Teil nach eigenen Gedichten, Lieder, die in damaliger Zeit hochgeschätzt und sehr beliebt waren, die selbst Goethe noch als „unvergleichlich" rühmt. Für unser heutiges Empfinden freilich scheinen zumal seine volkstümlichen Gesänge in dichterischer Hinsicht besser als in musikalischer Beziehung getroffen zu sein. Zahlreiche seiner Lieder sind enthalten in einem hübsch ausgestatteten Band „Etwas für Klavier und Gesang", Winterthur 1783, einem wegen seiner Seltenheit besonders wertvollen Schatz des Museums; nicht weniger selten und kostbar ist auch ein Conzert pour le violoncello und seine „Musikalische Rhapsodien", gedrukt in der Drukerei der Herzoglichen Hohen Carlsschule, Stuttgart 1786. Von der Carlsschule her war Johann Rudolf Zumsteeg mit Schiller wohl befreundet. Auch seine „Gesänge aus dem Schauspiel Die Räuber von Friedrich Schiller, Mannheim. In der Kuhrfirstlich Privilegierten Noten fabrigue hergestellt von Johann Michael Götz" dürften wohl nur mehr in diesem einzigen, dem Schillermuseum gehörenden Exemplar vorhanden sein. Die meisten der sonstigen, hier ausgestellten Gesänge von Zumsteeg haben ja wohl für unsere heutige Zeit keine lebendige, praktische Bedeutung mehr; in der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Liedes nehmen sie dagegen insofern eine besonders bemerkenswerte Stellung ein, als Zumsteeg, ein feiner, kluger Kopf, sich als erster der Komposition der Ballade zuwandte und vor allem dem dramatisch bewegten Fortschreiten der poetischen Handlung eines Gedichts den entsprechendsten musikalischen Ausdruck, besonders auch nach der klanglich-stimmungsvollen Seite hin, zu finden bestrebt war. Mit ganz bestimmter Absicht gab er deshalb dabei die bisher gebräuchliche strophische Gliederung des Liedes häufig auf und gelangte so zu der durchkomponierten Form der Ballade. Wie er vielfach gerade für geheimnisvolle, schaurige und gespenstige Stimmungen in oft verblüffend einfacher Art und Weise den richtigen Ton zu treffen wußte, davon geben seine hier ausgestellten Gesänge lebhaftes Zeugnis. Von den Klavierauszügen seiner vier veröffentlichten Singspiele gehören zwei dem Schillermuseum, „Das Pfauenfest" und „Elbondokani", für dessen Aufführung in Weimar sich seinerzeit Schiller sehr eifrig bei Goethe einsetzte; das Titelblatt schmückt ein hübscher Kupferdruck und die Bemerkung „zu haben bei der Wittwe des seeligen Komponisten". Überaus eigenartig und doch auch wieder reizvoll für unser heutiges Empfinden berühren zwei andere Kompositionen von Zumsteeg: ein Monolog aus „Maria Stuart" und Johannas Abschied aus der „Jungfrau von Orleans". Eine Reihe von Gedichten von Schubart und Schiller mit Melodien zeitgenössischer Musiker enthalten auch die im Jahr 1795 veröffentlichten „Vaterlandslieder für Wirtemberger und andere biedere Schwaben".

Überschaut man die abwechslungsreiche Fülle der Kompositionen, bei denen Schillers Genius, wenn man so sagen darf, gleichsam Pate gestanden hat, so scheint die Behauptung nicht zu kühn zu sein, daß fast jede Schillersche Dichtung zu irgendeinem musikalischen Werke Anregung und Unterlage geboten hat; viele seiner Gedichte sind von mehreren, einige sogar von Dutzenden von Komponisten in Musik gesetzt worden, so vor allem das bekannte Reiterlied „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd" aus „Wallensteins Lager" und das nicht weniger bekannte Lied aus Wilhelm Tell „Mit dem Pfeil, dem Bogen". Eine außerordentlich große Anzahl verschiedenartiger Vertonungen hat bekanntlich vor allem das Lied „An die Freude" gefunden. Ältere Tonsetzer haben das Gedicht in einfach schlichter Weise, gleich einem Volkslied, komponiert, andere dagegen wieder in großer pathetischer Form, so zum Beispiel auch Schillers Freund, der Geheime Oberregierungsrat Christian Gottfried Körner, der Vater von Theodor Körner, ein feingebildeter Musikfreund, der seiner Komposition des Liedes „An die Freude" die ungemein bezeichnende Bemerkung anfügen zu müssen glaubte: „Das Chor wird nach der Art der Hymnen in willkürlichem Takte gesungen. Stärke und Haltung des Tones hängt von dem Akzente ab, den der Inhalt des Textes bei jeder Strophe bestimmt." Welch ein Unterschied zwischen dieser Komposition des Schillerschen Gedichts und der unermeßlichen Größe, zu der Beethoven die gleichen Worte in dithyrambischem Jubel emporzureißen wußte! Daneben liegt eine Chorstimme der französischen Ausgabe dieses Werkes: und ganz eigentümlich kalt und nichtssagend wirken die wohlbekannten Noten mit dem fremden Text darunter. Nicht weniger zahlreich sind auch die Kompositionen des „Liedes von der Glocke". Am bekanntesten ist die Musik von Andreas Romberg geworden, seine vielen sonstigen Kompositionen nach Schillerschen Gedichten: „Die Kindsmörderin", „Der Graf von Habsburg", „Die Macht des Gesanges" und andere mehr sind längst mit ohne Grund vergessen. Wenig bekannt ist die Umgestaltung des „Liedes von der Glocke" als „Dramatische Legende" in der Komposition des modernen französischen Komponisten Vincent d'Indy, die im Jahre 1885 mit dem großen Kompositionspreis der Stadt Paris

ausgezeichnet und dort durch Lamoureux erfolgreich zur Aufführung gebracht wurde.

In einem anderen Schaukasten liegen einige hübsche kleine Bände, Schillers Musenalmanache, deren musikalische Beilage Schillersche Gedichte in der Vertonung der auch mit Goethe befreundeten Komponisten Reichardt und Zelter enthalten. Reichardt hat zusammen mit Zumsteeg auch 5 Monologe von Schiller mit leichter Gitarrenbegleitung herausgegeben. Wäre es nicht eine höchst dankbare Aufgabe, solche alte, längst vergessene Kompositionen wieder einmal zu Gehör zu bringen, wenn auch nur vor einem auserlesenen, musikverständigen Kreis? Darüber hängen in langer Reihe Schubert-Lieder nach Gedichten von Schiller, ferner die große Ballade „Der Gang nach dem Eisenhammer" von Carl Loewe, außerdem auch noch einige Gesänge von Konradin Kreutzer samt dessen zweiaktiger romantischer Oper „Der Taucher", die alle deutlich den befruchtenden Einfluß Schillers auf das musikalische Schaffen der damaligen Zeit erweisen, einen Einfluß, der seine Wirkungskraft aber auch noch weiterhin, selbst bis zu unseren Tagen, nicht verloren hat. So ist in anderen Schaukästen zu sehen Robert Schumanns selten mehr gespielte Ouvertüre zur „Braut von Messina" und die vollständige Musik zu „Wilhelm Tell" von Karl Reinecke. Ob die beiden Freunde Max Bruch und Joseph Joachim die große Szene der Marfa aus „Demetrius" absichtlich oder zufällig beide in ganz ähnlicher Weise für Mezzosopran und Orchester komponiert haben, entzieht sich augenblicklich meiner Kenntnis. Schillers „Nänie" befindet sich gleichfalls im Besitz des Schillermuseums, aber nur in der leider zu wenig bekannten Komposition von Hermann Götz, nicht auch in der bekannteren von Brahms. Franz Liszt ist mit seinen drei Liedern aus „Wilhelm Tell" vertreten, mit dem Festgesang „An die Künstler" für Männerchor und Orchester (Mendelssohns gleichnamiges Werk fehlt merkwürdigerweise auch auf dieser Ausstellung) und mit der vierhändigen Bearbeitung seiner sinfonischen Dichtung „Die Ideale". Eine Überraschung eigener Art selbst für den sonst wohl unterrichteten Musikfreund dürfte die Partitur der sinfonischen Ballade „Des Sängers Fluch" von Hans von Bülow bedeuten, ein Stück Programmusik im Stil jener Zeit, und doch, schon um des Namens seines Schöpfers wegen, wert, wieder gelegentlich einmal aufgeführt zu werden. In dieser Reihe seien schließlich auch noch zwei lebende Komponisten genannt, deren Werke nach Schillerschen Dichtungen dem Marbacher Museum gehören, Georg Schumann mit seinen beiden groß angelegten Chorwerken „Sehnsucht" und „Totenklage" aus der „Braut von Messina", und Max Schillings mit seinen beiden Melodramen „Kassandra" und „Das eleusische Fest", sowie mit seiner hymnischen Rhapsodie „Dem Verklärten" nach Worten aus Schillers Werken, die, zur Schillerfeier 1906 geschrieben, damals häufig, aber leider späterhin wohl gar nicht mehr zur Wiedergabe gebracht wurde.

Ludwig Uhland kann sich rühmen, neben Goethe und Heine, vielleicht der am meisten komponierte Dichter zu sein; die Zahl der nach Uhlandschen Gedichten entstandenen Lieder und Chöre ist fast unübersehbar groß, freilich dabei auch natürlich von sehr unterschiedlichem künstlerischem Wert. Manche seiner Gedichte sind ein dutzendmal und noch öfter in Musik gesetzt worden, von dem bekannten Gedicht „Frühlingsglaube" kennt man sogar über 70 verschiedene Vertonungen. Auch davon gibt diese Ausstellung beredtes Zeugnis. An erster Stelle steht natürlich Schubert, ihm folgen der „Fürstlich Fürstenbergische Hofkapellmeister" Konradin Kreutzer mit zahlreichen Liedern, Balladen und Romanzen, ferner Mendelssohn, Schumann, Loewe und viele andere mehr in langem Zuge; daß bei Uhland auch Friedrich Silcher nicht fehlen darf, ist selbstverständlich; auch von seinen Liedern befinden sich einige sehr hübsch geschriebene, handschriftliche Stücke im Besitz des Schillermuseums. 5 Gedichte von Uhland, vertont von Dr. Eduard Hanslick, zeigen den einst so gefürchteten Wiener Kritiker als einen gänzlich bedeutungslosen Komponisten ohne jede Eigenart.

Die Lyrik Eduard Mörikes hat auf die Tonkunst früherer Jahre nicht jenen tiefgehenden Einfluß gehabt wie in späteren Zeiten, wenigstens sind nicht eben viele, nicht eben besonders wertvolle Kompositionen Mörikescher Gedichte von seinen Zeitgenossen ausgestellt, dagegen „Jung Volkers Lied" von Schumann in des Meisters eigener Handschrift. Die Oper „Die Regenbrüder" von Ignaz Lachner nach Mörikes Dichtung, zum erstenmal im Jahre 1839 in Stuttgart aufgeführt, wird heutzutage kein besonderes Interesse mehr finden können, aber drei Lieder, hübsch und klangschön für gemischten Chor von Robert Franz gesetzt, verdienten sehr wohl ihrer ungerechtfertigten Vergessenheit entrissen zu werden. Unter den vielen Komponisten der Lyrik Mörikes gebührt natürlich Hugo Wolf die Krone; dem Schillermuseum gehören alle seine Lieder sowie die Partitur des grausig-schönen „Feuerreiter" in der von Wolf selbst herrührenden Bearbeitung für gemischten Chor und großes Orchester.

Von den vielen Kompositionen der Gedichte von Justinus Kerner aus berufener und — sehr häufig — auch unberufener Feder seien besonders die Lieder von Schumann und von Friedrich Hegars Männerchören namentlich der viel gesungene wirkungskräftige Chor „Die beiden Sänger" erwähnt. Von den 21 längst verschollenen Ohren des früheren Stuttgarter Hofkapellmeisters Joseph Lindpaintner hält wenigstens eine, die große, fünfaktige Oper „Lichtenstein", nach Wilhelm Hauffs Erzählung bearbeitet von Franz Dingelstedt, das Andenken an diesen verdienstvollen Musiker im Museum aufrecht.

Es ist ein schönes Zeichen eines gewissen heimatlichen Zusammengehörigkeitsgefühls, daß schwäbische Dichter ihren Stolz und ihre Ehre darein setzen, ihre Werke dem Besitz des Schillermuseums einverleibt zu wissen, dem anderseits eben dadurch eine dauernde Erweiterung und Bereicherung, eine ununterbrochene Fühlung mit dem Schaffen der Gegenwart gesichert ist. So sind von dem im vorigen Jahr verstorbenen Dichter Cäsar Flaischlen Gedichte ausgestellt, die in Joseph Haas eine geradezu kongeniale Vertonung gefunden haben; ferner auch 7 Gedichte aus seinem großen Roman „Jobst Seyfried", die Hugo Kaun in Musik gesetzt hat; ferner sind dem Museum kürzlich erst die Partituren zweier moderner Opern überlassen worden, deren textliche Unterlage gleichfalls aus der Feder schwäbischer Schriftsteller stammt: Heinrich Lilienfeins „Der Stier von Olivera" mit der Musik von Eugen d'Albert, und die romantische Oper von Ernst Kapff „König Laurins Rosengarten", komponiert von Wilhelm Mauke.

Genug der Namen von Komponisten, Dichtern und ihren Werken! Durch diesen gedrängt zusammengefaßten Bericht über die Musikausstellung im Marbacher Schillermuseum glaube ich dem eingangs erwähnten Zweck meiner Ausführungen wenigstens einigermaßen gerecht geworden zu sein: nur in großen Zügen sollten die mannigfachen Fäden aufgezeigt werden, die sich vielfach verschlungen schon von alters her zwischen der schwäbischen Dichtkunst und der Tonkunst hin und her spinnen und eine Fülle künstlischer Anregung und Belebung bieten, die beiden Teilen nur zu größtem Nutzen und Frommen gereicht. Der Leitung des Museums aber gebührt der herzlichste Dank aller Kunstfreunde für diese ungemein lehrreiche, hochinteressante Ausstellung

Musikalische Hermeneutik

Von Dr. Max Schipke / Berlin

Wenn ich mit Menschen- und Engelzungen sänge und hätte keine Musik in mir, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle." Mit diesen Worten kennzeichnete einer der geistreichsten Redner auf der ersten Berliner Schulmusikwoche wahres und falsches Musizieren. Die musikalische Saite im Menschen zum Klingen zu bringen, meint er, ist mehr wert als bloßer Sinnenrausch; und wäre die Musik noch so kunstvoll, schlackenrein und erhaben, sie wäre nichts, wenn es ihr nicht gelänge, die innere Anteilnahme und seelische Empfindung des Hörers zu wecken.

Wie herrlich und ergreifend, wenn in einer Sinfonie — wie in der zweiten von Mahler, die in jener Woche dargeboten wurde — „die ganze Schicksalstragödie in ihrer Größe, mit ihren Lieblichkeiten, ihrer Phantastik, ihren Kämpfen und ihrem feierlich versöhnlichen Ausklang eindrucksvoll vorüberzieht" (Dr. Leopold Schmidt) und der menschlichen Seele Erbauung und Befreiung spendet. Wie wunderbar, wenn das Musikdrama sich mit der Sprache elementarer Urgewalt an uns wendet und unser Innenleben an Stellen faßt, die ohne die Musik verkümmern müßten!

Aber auch in kleineren Formen verspüren wir den Hauch aus einer anderen, höheren Welt; sei es im instrumentalen Charakterstück, sei es in der Vokalmusik, wo es der Komponist unternimmt, „die Seele eines Gedichtes einzufangen und ihr aus Tönen einen anderen Körper, einen höheren, sublimierteren, zu bilden" (Carl Krebs). Immer handelt es sich um die Erschließung des großen Reiches der Töne für den inneren Menschen zu schaffender, nachschaffender oder rein empfangender Anteilnahme; immer um den musikalischen Ausdruck einerseits und die entsprechende Aufnahmefähigkeit andrerseits; dort um Mitteilung eines Erlebnisses, hier um Miterleben, Mitjubeln, Mitklagen. Unglücklich ist, wer diese Sprache nicht versteht — auch ein Wort aus der Schulmusikwoche —, reich, wer neben der Wortsprache im Umgang, neben der poetischen Sprache in der Dichtkunst, neben der Formensprache in der bildenden Kunst und Malerei auch die ureigenste Herzenssprache der Musik versteht.

Dieses Verständnis der Jugend zu übermitteln, liegt allen Erziehern ob. Im Grunde können wir uns alle so lange als jung bezeichnen, als die Musik uns noch immer Neues zu sagen vermag. Jedes neue Kunstwerk, jede neue Stilart, ja jede neue Einstudierung eines längst gekannten Werkes kann uns etwas Besonderes geben, unser musikalisches Gedankenleben anregen, unser Herz ob des neuen Wunders höher schlagen lassen. Denn das ist das Beste, wenn uns die Musik zur Bewunderung, zur Anbetung zwingt, wenn sie uns — wie Beethoven sagt — mehr und Höheres offenbart als alle Weisheit und Philosophie.

Gewiß wirkt sie dabei ganz unmittelbar, rein intuitiv. Aber entspricht es nicht unserer Menschenwürde, wenn wir uns nicht nur einem Gefühlsüberschwange hingeben, sondern uns auch der ganzen Schönheit und Größe, des ganzen Wertes der hohen Kunst bewußt werden?

Und mehr! Können wir durch planmäßige Übung nicht auch manches verhärtete, ich will nicht sagen unmusikalische, Gemüt zu musikalischem Leben erwecken? Ist nicht auch in der Wissenschaft die Aufstellung von Problemen oft ebenso wichtig wie deren Lösung? Und stoßen wir nicht Schritt für Schritt auf Fragen, die zu derartigen Betrachtungen unmittelbar Anlaß geben, wie z. B.: Was heißt und was ist dur, moll, allegro, lusigando, stentando? Eine bloße Übersetzung würde wie jeder andere Buchstabe töten. Für mich ist dur meistens nicht hart, sondern fröhlich, fest, frisch; moll nicht weich, sondern vielfach klagend, wehmütig, schmerzlich. Eine lebendige Übermittelung dagegen weckt Leben, führt in eine Provinz des musikalischen Reiches.

Hier beginnt die Hermeneutik, d. h. Auslegung (von hermeneuein-auslegen, dolmetschen). Hermeneutik im Schulunterricht, Analyse im Konzertprogramm und in der Ästhetik, musikalische Forschungsmöglichkeit in der Musikwissenschaft, — das sind drei Gebiete, die terrassenartig übereinander lagern und von denen das erste den breitesten Raum einnimmt. Nur das zweite von diesen dreien hat sich so entwickelt, daß es als dem gegenwärtigen geistigen Standpunkt ungefähr entsprechend bezeichnet werden kann. Die beiden anderen liegen noch recht brach, so daß es Zeit ist, das Interesse dafür zu wecken und nachhaltig anzuregen.

Die Hermeneutik im Schulunterricht setzt als gelegentliche Betrachtungsweise schon im ersten „Gesangunterricht" ein. Dynamik und Tempo können ohne beständige Beziehung auf den geistigen Inhalt des Musikstücks weder verstanden noch empfunden werden. Auf der Mittelstufe der bisherigen Volksschule etwa kann schon dem Rhythmus eingehendere Aufmerksamkeit zugewandt werden, besonders, wenn es sich um musikalische Erfindung handelt; und bald darauf versteht das Kind auch die verschiedenen Wendungen der Melodie auszudeuten und bei musikalischer Wiedergabe ebenso lebensvoll zu gestallten wie bei eigener Produktion. Die Bezeichnungen für Tempo und Dynamik werden nicht nur als unbedingt gültige Vorschrift entgegengenommen, sondern als aus dem Geist des Kunstwerks heraus Geborenes, und können darum unter Umständen auch als diskutabel hingestellt werden. Auch ein Gefühl für die Eigenart verschiedener Komponisten bekundet sich schon auf der Oberstufe der Volksschule, wenngleich von einem eigentlichen Verständnis dafür noch nicht die Rede sein kann. So durchzieht die gelegentliche musikalische Hermeneutik wie ein roter Faden den Gesang- und Musikunterricht der ersten acht Schuljahre in unseren Erziehungsschulen. Prof. Leo Kestenberg wünscht mit gutem Grund in seinem Buch „Musikerziehung und Musikpflege" (bei Quelle & Meyer, Leipzig 1921) Hermeneutik in der Volksschule und versteht darunter „Erleben des inhaltlich bestimmten Ausdrucks eines Liedes".

Im Unterricht der höheren Erziehungsschulen, in musikalischen Fachschulen und Volksmusikschulen ist dann meines Erachtens mehr eine planmäßige, selbständige Hermeneutik am Platze. Sie kann an Beispiele aus der bisherigen musikalischen Erfahrung — Kuckucksruf, Hornklang, Echoruf, Trällerton — anknüpfen, darauf die Musik mit Beziehung auf ihre Gegenständlichkeit und Stimmung in ernste und lustige, traurige und freudige, dumpfe und frische, schwere und leichte usw. unterscheiden. Nachdem wird es beständige Aufgabe sein, den Musikunterricht mit Absicht und Plan hermeneutisch zu durchdringen, alle sonstigen Daten, theoretischen Erwägungen, praktischen Übungen ausschließlich in den Dienst der Hermeneutik zu stellen. Nur so kann die Höhe der Auffassung erreicht werden, die dem vorgeschrittenen geistigen Standpunkt des Schülers entspricht, die auch gereiftere Schüler zu fesseln vermag, sie zu temperamentvollen Musizieren, zum musikalischen Erlebnis führt. Außer vokalen Kompositionen, ohne und mit Begleitung, werden mit gleichem Nutzen instrumentale Kompositionen, soweit ihre Ausführung im Rahmen des Unterrichtes möglich ist, einer hermeneutischen Betrachtung unterzogen. Daß die hermeneutische Lektion je nach der Zusammensetzung der Hörerschaft, nach der Persönlichkeit des Lehrers und nach den besonderen Begleitumständen verschieden ausfallen muß, versteht sich von selbst. Wenn ich es trotzdem wage, an anderer Stelle[1]) außer fünfzig Lehrbeispielen mit gelegentlicher Hermeneutik noch fünf reine Lehrbeispiele zur musikalischen Hermeneutik zu geben, so wollen diese nicht mehr sein als eben Beispiele, d. h. unmaßgebliche Vorschläge, Proben, Anregungen — deren Zweck erreicht ist, wenn sie zur Mitarbeit auffordern, zu ähnlichen Versuchen anspornen.

In meinem letzten Unterrichsbeispiel: „Übungen zur Kennzeichnung verschiedener Komponisten" ist ein mittelbarer Hinweis auf den musikwissenschaftlichen Betrieb an der Universität gegeben.

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Musikwissenschaft, das sei zu ihrem Lobe gesagt, ganz von selbst auf Hermeneutik eingestellt. Auch rein hermeneutische Übungen wurden, wenigstens im Seminar, vorgenommen. Ich verdanke meine erste Berührung mit diesem Thema den Seminarübungen unter Geheimrat Hermann Kretzschmar in Berlin. Wer die Wichtigkeit des Gegenstandes erkennt, wird wie ich den lebhaftesten Wunsch hegen, daß Unterricht und Schrifttum von dieser berufensten Seite aus das durch die Schule in seinen Anfängen errichtete und durch das Leben weiter ausgeführte Gebäude zum monumentalen Abschluß bringen. Als Ideal schwebt mir die unterrichtliche und schriftstellerische Tätigkeit meines hochverehrten Lehrers der Kunstgeschichte, des leider zu Anfang des Weltkrieges gefallenen Prof. Dr. Ernst Heidrich vor, dessen Werke „Die altdeutsche Malerei" und „Die altniederländische Malerei" bei Eugen Diederichs, Jena 1909 bzw. 1910, wohl allen Anforderungen an eine vollendete, reine Hermeneutik entsprechen. Wer so wie er die Kunstwerke früherer Epochen sowohl an und für sich als auch besonders im Zusammenhange mit dem allgemeinen Kunst- und Zeitgeschehen geistig durchdringt, das Wesentliche — Seele und Empfindung — liebevoll erfaßt, das Nebensächliche — Namen, Zahlen, Daten, Anekdoten — ohne seinen Wert und seine Bedeutung zu verkennen, in den Anhang verweist, geht auf den Kern. Die allgemeine Erziehungsschule erweckt musikalisches Leben, Miterleben und Urteilsfähigkeit im volkstümlichen Sinn. Vom Wissenschaftler verlangt man jene Zuverlässigkeit, die ihn zum Führer in der geistigen Bewegung, zum objektiven Kritiker und Sachverständigen, nicht nur so allgemein im Leben, sondern auch in ernsten Streitfällen, sei es in der Presse, sei es im Geschäftsleben, sei es vor Gericht, befähigt. Und auf welchem anderen Wege ist jene Sicherheit im Urteil zu erlangen, als auf dem reiner, hermeneutischer Arbeit!

[1]) In dem Buche „Gesang als Lehrfach im Arbeitsunterricht" bei I. Beltz in Langensalza.



Mit dem untenstehenden musikalischen Rätsel, über das sein Autor alle nötigen Bemerkungen in launiger Sprache selbst gemacht hat, glauben wir unsern Lesern eine besondere Freude zu bereiten. Den glücklichen Findern der richtigen Lösung haben wir Preise, die in hübschen Verlagswerken bestehen, ausgesetzt

Der Schlußtermin zur Einsendung der Lösung ist der 20. Dezember 1921.

ANSCHRIFT:

An die „Zeitschrift für Musik", Leipzig, Seeburgstraße 100

RÄTSEL-POLKA

Rhythmisch markiert — *O. Meyer †, Wiesbaden*

mf — Ohne Pedal — più p — cresc. — f — (Da capo ad lib.) — 8va bassa

Ich hab' ein Rätsel komponiert.
Ein Lied zur Polka degradiert.
Verschoben seine Noten,

(Das Schieben ist ja heut modern
Und bei 'ner Polka „schiebt" man gern,
Zumal wenn's nicht verboten.) —

Auch fälscht' ich Takt und Harmonie
Der Dir bekannten Melodie,
Nun löse Du den Knoten. O. M. W.

Musikverhältnisse in Südsteiermark einst und jetzt

Von Carl Ettler / Leipzig

Fährt man von Graz, der Landeshauptstadt Steiermarks, mit der Bahn nach Süden, nach Triest zu, so ist die nächstgrößere Station Marburg a. d. Drau. Marburg ist die größte Stadt Untersteiermarks. Neben ihr haben dann noch Cilli und Pettau, das altrömische Petovium, ihre Bedeutung. Was Land und Leute anbetrifft, ist Unter- oder Südsteiermark grundverschieden von Ober- und Mittelsteier. Obersteier hat massige Gebirge und Berge, voran den Dachstein, Untersteier ist mehr idyllisch und erhält sein Gepräge mehr durch seine Weinberge. Rudolf Hans Bartsch, der Romanschriftsteller Steiermarks, hat es meisterhaft verstanden, die Schönheiten Südsteiermarks in seinen Werken, wie „Das deutsche Leid" usw., wiederzugeben. Auch die Leute sind da unten ganz anders hinsichtlich des Temperaments, der Sprache und Nationalität. In Obersteier haben wir den schweren bajuvarischen Menschenschlag, in Untersteier ist die Landbevölkerung slawischer Nationalität. Hingegen sind die Städte Marburg, Cilli und Pettau neben anderen kleineren Orten deutsche Siedelungen, die Bewohner sowohl der Städte wie des Landes aber, in Übereinstimmung mit der Weingegend, mehr heiteren und lebenslustigen Temperaments.

Selbstverständlich sind die Städte Träger konzentrierter deutscher Kultur gewesen und haben auch auf das Land gewirkt. So haben in jeder der drei genannten Städte Musikvereine bestanden, die ihre Aufgabe darin erblickten, Liebe und Verständnis für die Musik durch Orchesteraufführungen, Kammermusikabende und durch Unterhaltung von Musikschulen zu wecken und zu vertiefen. Die hohe Kulturaufgabe, die sich diese Vereine gestellt hatten, fand auch bereitwilligst das nötige Verständnis beim Ministerium in Wien und bei dem Lande Steiermark, die auch deshalb diesen Vereinen in jeder Weise, vor allem in pekuniärer Hinsicht, ihre Unterstützung angedeihen ließen. Die kleine Stadt Pettau vor allem hat denn auch in musikalischer Beziehung eine Kultur aufzuweisen gehabt, wie sie nicht so bald eine Stadt von ähnlicher Größe wieder aufweisen wird. Männer wie E. W. Degner, der spätere Direktor der Weimarer Musikschule, Kundigraber, der jetzige Direktor des Konservatoriums in Aschaffenburg, Dr. v. Mojsisovics, der jetzige Direktor des Grazer Konservatoriums — wie schließlich auch der Verfasser dieses Artikels — waren, um nur einige zu nennen, die artistischen Direktoren des Musikvereins. Wenn eine Stadt wie Pettau mit nicht viel mehr als 4000 Einwohnern große Sinfoniekonzerte mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Liszt, Grieg usw., Kammermusikabende mit klassischen und modernen Werken mit Erfolg veranstalten und schließlich nicht zuletzt eine künstlerisch modern organisierte Musikschule mit 6 Lehrkräften und über 100 Schülern aufzuweisen hat, so hat das entschieden seine Bedeutung. Und ähnlich liegen die Verhältnisse in Marburg und Cilli. Von den Marburger Direktoren seien nur Hans Rosensteiner und Alfred Klietmann, von Cilli Paul Stolz genannt. Zieht man noch in Betracht, daß auch Konzerte von namhaften Solisten mit großem Erfolge veranstaltet wurden und daß auch die deutschen Männergesangvereine selbst in den kleineren Orten mit ganz respektablen Leistungen an die Öffentlichkeit traten, so kann man sich ein Bild von dem musikliebenden und musikverständigen Untersteier machen.

Wie ganz anders ist dies aber jetzt geworden.

Nach dem Vertrag von St. Germain ist Untersteier dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (Südslawien) zugeteilt worden und bildet mit Krain zusammen den Staat Slowenien. Die Slowenen hatten nun nichts Eiligeres zu tun, als alles Deutschtum und jegliche deutsche Kultur in diesem Lande auszurotten, indem die chauvinistisch-nationalen Parteien es für ihre Hauptaufgabe ansahen, die deutschen Städte zu slowenisieren. Zuerst wurden die deutschen Beamten aus dem Lande gejagt, hierauf die übrigen Deutschen in jeder Weise gemaßregelt. Fast alle deutschen Vereine löste man auf oder stellte sie unter Sequester. (Die deutschen Männergesangvereine hat man bis jetzt noch in Ruhe gelassen.) Die deutschen Schulen wurden natürlich sofort aufgehoben, nur ein paar Klassen Volksschulen, in denen die Kinder so gut wie nichts lernen, und ein einziges deutsches Gymnasium für ganz Slowenien in Laibach ließ man bestehen.

Selbstverständlich mußten nun aber auch die deutschen Musikvereine verschwinden. Was die Slowenen mit der deutschen Philharmonischen Gesellschaft und ihrem Eigentum in Laibach getrieben haben, ist schon aus der September-Nummer dieser Zeitschrift bekannt. Die Musikschule des schon Ende des Kriegs eingeschlafenen Philharmonischen Vereins in Marburg (jetzt Maribor) wurde als slowenische Schule wieder eröffnet. In Cilli (Celje) ging durch eine Art Kauf der Musikverein in slowenische Hände über. Blieb also bloß noch der Musikverein in Pettau (Ptuj) unter deutscher Leitung. Dies paßte natürlich den chauvinistischen Machthabern Pettaus nicht, und es dürfte für deutsche Leser wohl interessant sein, zu erfahren, wie diese Herren alles versuchten, ihn umzubringen.

Im Jahre 1919 gründete die Stadt Pettau, d. h. die vom slowenischen Staat eingesetzte slowenische Stadtvertretung, als Konkurrenzunternehmen gegen die Musikschule des Musikvereins eine städtische Musikschule, und zwar in Ermangelung von slowenischen mit tschechischen Lehrern, wie dies übrigens in Marburg auch der Fall ist. Da die Musikvereinsschule trotzdem weitergedieh, indem ihr die begabteren slowenischen Schüler sogar weiter angehörten wie auch die musikverständigen Slowenen sich nicht von der Mitgliederliste streichen ließen, die städtische slowenische Musikschule dagegen sich nicht recht entwickeln wollte, der Stadt aber sehr viel Geld kostete, so versuchten die Slowenen eine Verschmelzung der beiden Schulen herbeizuführen. Der Musikverein ging, um sich den neuen Verhältnissen anzupassen, bereitwilligst darauf ein. Er wollte sein gesamtes Inventar (Notenarchiv, sämtliche Instrumente, Notenpulte, Tische, Sessel usw.) leihweise, aber kosten-

los zur Verfügung stellen, machte jedoch zur Bedingung, daß für die deutschen Schüler die deutsche Unterrichtssprache beibehalten werde und daß als Direktor der fusionierten Musikschule der bisherige Direktor des Musikvereins (der Verfasser dieser Zeilen) im Amte verbleibe. Als Gegenleistung boten die Slowenen nichts. Trotzdem gingen sie auf den Vorschlag nicht ein. Das Inventar, darunter ein prächtiger neuer Bösendorfer-Konzertflügel, hätten sie zwar gern zur Verfügung gehabt, aber einen deutschen Direktor an einem Institute im slowenischen Staate! Das ginge doch nicht an. Da nach den Statuten des Musikvereins bei einer Auflösung desselben das gesamte Vermögen an die Stadt zur Verwendung für gleichartige Zwecke fällt, so versuchte man jetzt eine gewaltsame Auflösung des Vereins herbeizuführen. Drei Tage vor der Generalversammlung im Jahre 1920 — dieselbe war schon acht Tage vorher bekanntgegeben worden — wurde plötzlich von slowenischer Seite eine Liste von über 100 Slowenen der Direktion des Musikvereins mit der Forderung um sofortige Aufnahme sämtlicher Personen eingereicht, welche Forderung sogar von dem von der slowenischen Regierung an Stelle eines Bürgermeisters als Oberhaupt der Stadt eingesetzten Kommissar zu seiner Forderung gemacht wurde. Der Musikverein hatte die Gepflogenheit, in der Zeit vom Tage der Bekanntmachung der Generalversammlung bis nach der Generalversammlung keine neuen Mitglieder aufzunehmen, außerdem stand die Direktion selbstverständlich auf dem Standpunkte, sich nicht wahllos und in solchen Massen Mitglieder aufzwingen zu lassen. Auch von deutscher Seite wurde eine Aufnahmeliste von mehr als 150 Personen als Gegenaktion eingereicht. Die Direktion verharrte aber bei ihrem Standpunkte und hat weder die eine noch die andere Liste vor der Generalversammlung zur Kenntnis genommen; nach derselben hätte jedermann sich wieder zur Aufnahme melden können. Die Absicht der Slowenen bestand darin, durch ihren Masseneintritt zu bewirken, daß in der Generalversammlung eine slowenische Direktion gewählt würde, um auf diese Art den Verein in ihre Hände zu bekommen.

Trotz der Ablehnung erschienen nun die Slowenen in der Generalversammlung dennoch in Massen — sogar Militär war auf der Straße zu Demonstrationszwecken vor dem Musikvereinslokal aufgeboten worden — und verlangten wiederum ihre Aufnahme. Als der Obmann des Musikvereins diese versagte, von seinem Hausrechte Gebrauch machte und die Nichtmitglieder aufforderte, den Saal zu verlassen, entstand ein großer Tumult. Der überwachende Beamte — derselbe Kommissar, der die Aufnahmeforderung durchdrücken hatte wollen — löste die Versammlung auf und ließ das Musikvereinsgebäude versiegeln!! Das Ministerium in Laibach wollte aber diesmal von dem Terrorakte nichts wissen und gab die Musikvereinsräume wieder frei. Die Stadt, der die Räume gehören, kündigte daraufhin sofort den Pachtvertrag, und weiterhin bearbeiteten die Machthaber das Ministerium so lange, bis es nachgab — kein Ruhmesblatt für die Herren Minister — und im Frühjahr 1921 den Musikverein auflöste. Gründe: Weil der Verein die slowenische Massenanmeldung nicht angenommen und weil er, ehe Pettau Ptuj wurde, d. h. in der Zeit, wo Pettau noch zum österreichischen und nicht zum südslawischen Reich gehörte, Unterstützungen vom Deutschen Schulverein und Verein Südmark empfangen hat, so ist er ein staatsgefährlicher Verein! Auf diese Art ist ein seit 43 Jahren bestehendes, in ganz Steiermark und darüber hinaus angesehenes Kulturinstitut mit seinem gesamten Vermögen der Raubgier der Herren Slowenen zum Opfer gefallen, also die ganz gleiche Geschichte wie mit der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach. Natürlich ergriff die Wohnungskommission sofort die Gelegenheit und setzte mich, der ich elf Jahre im Interesse der Deutschen wie der Slowenen in Pettau gewirkt hatte, an die Luft, d. h. ich mußte Jugoslawien verlassen und nach Deutschland zurückkehren.

Und was leisten jetzt die sogenannten slowenischen, richtiger gesagt tschechischen, Musikschulen in Untersteier? Bis jetzt können sie den bisherigen deutschen Instituten keineswegs das Wasser reichen. Auch das Konzertwesen ist nicht auf der Höhe. In Untersteier gibt es nur in Maribor (Marburg) eine Militärkapelle, die noch so halbwegs durch ihre Sinfoniekonzerte Anspruch auf Beachtung verdient. Im übrigen liegt das Konzertwesen vollständig darnieder. Einzig und allein die slowenischen Männergesangvereine gewinnen an Bedeutung, und dies deshalb, weil die mit deutscher Kultur genährte slowenische Intelligenz vollzählig mittut und die Vereine in der Hauptsache das Volkslied pflegen. Wie ich schon anführte, bestehen die deutschen Männergesangvereine noch, dürfen sich aber nicht öffentlich betätigen, da in Slowenien jede öffentliche deutsche Veranstaltung verboten ist!

Auswärtigen Künstlern wird das Auftreten in Jugoslawien sehr erschwert. Ihre Programme unterliegen der Zensur; außerdem müssen sie dem Belgrader Artistenverband angehören oder dazu beisteuern, wenn sie auftreten wollen. Rechnet man noch die Vergnügungssteuern usw. dazu, so lohnt es sich wenig, in Südslawien zu konzertieren. Mit einem Wort, deutsche Kunst und deutsche Künstler sind verpönt in Slowenien.

Wenn man nun bedenkt, daß Slowenien bis jetzt gar keine eigene Kultur besitzt — einige Dichter, mit Prescheren an der Spitze, ausgenommen; von den komponierenden Dilettanten will ich schweigen —, sondern ausschließlich die deutsche Kultur zur Amme gehabt hat, so muß die slowenische Handlungsweise um so merkwürdiger erscheinen.

Wie ich von kompetenter Seite gehört habe, beabsichtigt man in Südslawien die Musik zu verstaatlichen. Zu diesem Zwecke sind drei staatliche Konservatorien in Belgrad, Agram und Laibach gegründet worden. Mit der Zeit sollen dann die Musikschulen in den übrigen Orten diesen Konservatorien unterstellt werden. Jedenfalls stehen sie, was Lehrplan, Lehrerwahl und sonstige Organisation anbetrifft, alle unter staatlicher Kontrolle. Ferner soll das ganze Musikwesen verstaatlicht werden, und zwar alles unter Ausschluß deutscher Einflüsse und deutscher Kultur. Wie die Musikgeschichte lehrt, muß die Musik der einzelnen Nationen sich gegenseitig befruchten, wenn sie nicht stillstehen will. Zieht man dies in Betracht, so kann man sich eine gesunde Entwickelung der musikalischen Kultur in Südslawien kaum vorstellen.

Ein landfahrendes Schülerorchester

Von Dr. Herrmann Pinnow / Kassel

Wer Orchestervereinigungen von Schülern kennt, der weiß, wie schwer es oft auch für einen befähigten Leiter ist, die Freude an der Sache bei allen Mitgliedern derart wach zu halten, daß sie über die nun einmal unvermeidlichen Mühen hinwegträgt. Ein Teil ist noch zu wenig gereift, um zu musizieren um des Musizierens willen, andere sind ihrer Art nach nicht recht fähig, auf die Dauer einer Sache, auch einer liebgewonnenen, eben der Sache wegen Opfer zu bringen. Alle sind jung und wollen etwas Greifbares fördern; alle fühlen sich gerade genug als Künstler, um den Wunsch zu haben, mit ihrem Können hervorzutreten. Steht eine Vorführung in naher Aussicht, dann freilich belebt neuer Eifer die Mitglieder: sie kommen pünktlich zu den Proben, sie murren nicht, wenn diese sich hinziehen, ja, was mehr sagen will: sie üben tatsächlich daheim, so daß der Leiter selbst an seinen Schmerzenskindern Freude erlebt. Doch Vorführungen sind selten; ein-, höchstens zweimal im Jahre eine Abendunterhaltung, bei der das Orchester in vollem Glanze erscheint, hier und da eine Schulfeier, vielleicht ein Fest des befreundeten Turn-, Rudervereins oder der Theatergruppe an der Anstalt. Aber da handelt es sich dann nur um wenige Stücke, und die Orchesterleute haben nicht das süße Gefühl, im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen. Und doch läßt sich eine wesentliche Vermehrung der Gelegenheiten zu selbständigem Hervortreten des Orchesters denken. Vielleicht geben die folgenden Zeilen eine Anregung zur Nachahmung und Ausgestaltung dessen, was unsre Musikgruppe im laufenden Jahre mit Erfolg erprobt hat. — Wir sind aufs Land gefahren. Es handelte sich darum, bei dem Feste eines Gesangsvereins mitzuwirken. Um zwei Uhr nachmittags angelangt, von Schulkindern in die uns bestimmten Quartiere geleitet und von gebefreudigen Wirten mit Kaffee und märchenhaftem Kuchen gelabt, nahmen wir gegen drei Uhr unsre Plätze in dem überfüllten Saal des Gasthauses ein, unmittelbar vor dem kleinen Podium, auf dem wir bald mit dem festgebenden Verein abwechselten. Wir spielten mit einer Besetzung von zwölf Instrumenten: Priestermarsch aus Athalia und Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn, Frühlingserwachen von E. Bach, ein Menuett von Mozart, Destinywalzer und An der schönen blauen Donau, dazu noch einige Solostücke für Violine, Cello, zwei Flöten, alles mit Klavierbegleitung.

Es wurde spät, bis die Vortragsfolge erledigt war. Nun zurück zu unsern Wirten zum Abendessen. Danach fanden wir uns wieder im Saal zusammen. Das Orchester wandelte sich zur Tanzmusik und blieb dieser Rolle mit Hingebung treu, bis die Polizeistunde ein Ende machte. Freilich: Der Vorrat an Tanznoten war bald erschöpft, aber da half freie Erfindung eines musiktüchtigen Trios aus, und die Tanzenden waren nicht anspruchsvoll. Wir hatten nun vollends ihr Herz gewonnen, mehr vielleicht, als mit der hohen Kunst. Das bewies nicht nur das fast allzu reichlich fließende Freibier — Musikanten müssen durstig sein —, sondern auch die sehr herzlich gemeinte Einladung zum nächsten Mal.

Erfolg macht Mut. Die zweite Unternehmung hatte schon einen größeren Rahmen: Abendunterhaltung an einem Sonnabend unter Mitwirkung eines beliebten Mitgliedes unsrer Staatlichen Schauspiele, Übernachten und Rückfahrt am nächsten Tage. Ein Leiterwagen brachte uns durch den Sommerabend von der Station zum Dorfe. Wie das erstemal, hatte der Lehrer des Ortes die Vorbereitung übernommen, das Schulhaus war das Hauptquartier. Dort erwarteten uns die Schulkinder zur Führung, dort wurden die Instrumente verwahrt und Weisungen entgegengenommen. Wieder der freundliche Empfang durch unsre Wirte, der sich in der reichen Gegend womöglich noch nahrhafter gestaltete. Dann das Konzert in dem Gasthofe. Eine dichtgedrängte Hörerschar, zum Teil von weit her gekommen. So war bei dem Eintrittspreis von zehn und fünf Mark der klingende Erfolg zum Besten eines Denkmals für die gefallenen Krieger gesichert. Und auch mit dem künstlerischen Ergebnis konnten wir zufrieden sein. Hier die Vortragsfolge: Radetzkymarsch (0), Allegro marciale aus Sonatine 2 von W. Popp (Flöte und Klavier), Menuett von Haydn (Quartett), Menuett und Rondo aus der Kleinen Nachtmusik von Mozart (0), Blumenlied für Violine von Lange, Gavotte für Cello von Moffat, Martinwalzer (0) von Zeller, Derwischtanz für Cello von Teiwer, Frühlingserwachen (0) von E. Bach, An der schönen blauen Donau (0).
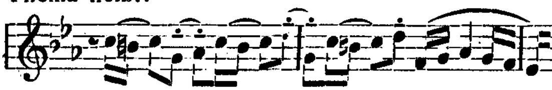
Wieder schloß sich ein Tänzchen an, aber der Machtspruch des anwesenden Bürgermeisters machte ihm bald ein Ende. Als wir nach wohldurchschlafener Nacht uns wieder am Schulhause trafen, harrte unser eine neue Aufgabe. Der Bürgermeister hatte mitgeteilt, daß an dem Tage eine Ortsbewohnerin ihren 103. Geburtstag feiere. Rasch war unser Entschluß gefaßt. In fliegender Eile schrieb der Leiter des Orchesters, ein Primaner, Noten aus, es wurde geprobt und inzwischen der alten Dame angekündigt, welche Ehrung ihr zugedacht sei. Wer über die Hundert hinausgelangt ist, pflegt keinen Wert auf Überraschungen zu legen. Als eben der Gottesdienst vorüber war, standen wir tatbereit auf dem Hofe versammelt. „Großer Gott, wir loben dich," dann das „Niederländische Dankgebet". Hierauf begaben sich der Bürgermeister, der Lehrer und der Leiter des Orchesters zu der Jubilarin, die von ihrem Bette aus immer wieder versicherte, welche Freude ihr die schöne Musik mache. Zum Abschluß — der Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum. Vielleicht nicht gerade das Geeignetste für die Gelegenheit, aber sicherlich auch „schöne Musik". Indessen war die Zeit vorgerückt, so daß wir dem stattlichen Mittagessen unsrer Gastgeber kaum mehr die rechte Ehre antun konnten. Ein herzliches „Auf Wiedersehen!" Und es soll kein vergeblicher Wunsch bleiben.

Der Gewinn dieser Fahrten ist nicht gering, für beide Teile. Die Möglichkeit, öfters ein neues Programm „herauszubringen", spornte Leiter und Spieler mächtig an. Auch in den sonst weniger Tätigen wird der Eifer geweckt durch die Aussicht, in die auserwählte Zahl der Gastspielreisenden aufgenommen zu werden; denn nicht alle können teilnehmen. Neue Eindrücke werden gesammelt, das Zusammenwirken bei dem gemeinsamen Unternehmen mit allen seinen Erlebnissen, Bahnfahrt, Vorführung, Quartier, fördert die Kameradschaftlichkeit; und diese kommt wieder dem Musizieren zugute. Schätze lassen sich freilich nicht sammeln. Aber doch blieb nach Abzug der Reisekosten in jedem Falle ein Überschuß, das einemal vermehrt durch die Spende des Vaters eines Mitwirkenden, der die Fahrt mitmachte und gleich uns Gastfreundschaft genoß. Für das Land bietet sich eine Gelegenheit, gute Musik in leidlicher Ausführung zu hören, die, wie wir erfahren haben, gerne wahrgenommen wird.
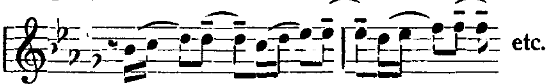
Aber noch darüber hinaus reicht die Bedeutung solcher Fahrten. Unsre Schüler lernen ein Stück Heimat kennen, sie gewinnen einen Einblick in Haus und Hof, Lebens- und Denkweise ihrer Quartierwirte. Und diese haben ihre Freude an dem frischen Kunsteifer der Spielenden, an der bescheidenen Sicherheit, mit der die jungen Leute aus der Stadt sich in der fremden Umgebung bewegen. Eine Brücke zu gegenseitigem Verstehen von Stadt und Land wird geschlagen.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Zur Betrachtung wählen wir nunmehr nochmals Bach, und zwar die beiden ersten Moll-Fugenthemen in C-Moll und Cis-Moll, zwei Themen, die uns den Melancholiker Bach näherbringen sollen. Das erste Thema heißt:



Dieses Thema ist manchen Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, und auch heute sind wir noch nicht in allen Punkten zu einer Einigung gelangt. Czerny, der sich bei seiner Herausgabe des W. Kl. auf Beethovens Vortrag der Werke beruft — mit wieviel Recht, läßt sich natürlich nicht entscheiden — gibt das Thema nicht allein staccato, sondern auch in flottem Tempo, sodaß sich das in dieser Art gespielte Stück als eine launige Scherzofuge ausnimmt. Es ist mir unbekannt, wer zuerst mit dem Staccato-Vortrag gebrochen hat, wie es überhaupt interessant wäre, über die Geschichte des Vortrags, vor allem Bachscher Werke — die ja meist keine Tempo- noch sonstigen Vorschriften aufweisen —, Näheres zu erfahren. Ich hörte einmal, daß Liszt den gebundenen Vortrag aufgebracht habe, der heute auch wohl ziemlich allgemein durchgeführt ist. Das lebhafte Tempo hingegen ist der Fuge vielfach noch geblieben — d'Albert macht aus dem Czernyschen Allegretto moderato sogar ein Allegro moderato —, womit sich keiner befreunden wird, der das Thema als sogar ausgeprägten, wenn auch besonders gearteten Melancholikus auffassen gelernt hat. Eine in der Motivik übereinstimmende Parallele zu dem Thema gibt übrigens Bach in dem schwermütigen Präludium in B-Moll:



das von jeher getragen aufgefaßt worden ist. Der Hinweis auf dieses Thema ist auch deshalb nicht belanglos, weil es hier niemand einfallen wird, das gewöhnlich staccato gespielte Sechzehntelmotiv in diesem Sinn zu geben.

Das Thema weist zwei Bestandteile mit zwei verschiedenen Wesenskernen auf, erstens das an und für sich energische Sechzehntelmotiv mit betonter Achtelnote, wobei aber entscheidend ins Gewicht fällt, daß dieses Motiv nicht fortrückt, sondern dreimal wiederkehrt, um dann am Schluß ganz in die Tiefe zu fallen. Durch dieses Verharren auf dem gleichen Ton erhält auch das kleine Sekundenintervall (c—h—c), das bei einmaligem Vortrag dieses Motivs weiter gar nicht auffiele, eine besondere Bedeutung, wie wir bald sehen werden. Das Bezeichnende dieses Motivs besteht aber nichtsdestoweniger in einer gewissen Energie, die sich, ihre Kraft, ausleben möchte, sei es in weiteren, unmittelbar folgenden Anwendungen des Motivs oder auch in anderer, irgendwie aktiver Weise. Dieses Motiv wird aber — ähnlich wie im B-Moll-Präludium, aber in melodischerer Weise — von dem zweiten Bestandteil des Themas unterbrochen, und dieser ist mit seiner kleinen Sekunde ein ausgesprochener Melancholikus. Was überhaupt die kleine Sekunde im allgemeinen und bei Bach im besonderen bedeutet, ist ein großes Kapitel für sich, das hier kaum gestreift werden kann. Die prinzipiellste Anwendung von ihr hat Bach in der H-Moll-Fuge des W. Kl. gemacht, einer Passionsfuge sondergleichen. Für mein Gefühl kontrastiert dieses Achtelmotiv derart stark mit dem Hauptmotiv, daß es mir gleichsam wie eine zweite Stimme erscheint, und tatsächlich scheint auch der Schluß der Fuge mit der scharfen, durch Einführung weiterer, gewissermaßen unterstreichender Töne für das Achtelmotiv, den Dualismus des Themas klar aufzudecken. Jedenfalls verhindert dieses Motiv das erste, über sich hinwegzukommen, dreimal setzt es, wie wir bereits sehen, an, um dann resigniert zurückzusinken.
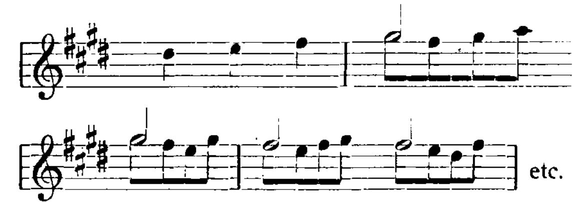
Auf welche Weise kommt es aber zu diesem tief melancholischen Schluß? Der zweite Vortrag des Achtelmotivs enthält einen Quintensprung (d—g), der etwas wahrhaft Ergreifendes aufweist. Der Ton d ist der höchste des Themas überhaupt, und auch dieser, obgleich er lediglich der Sekundton vom Grundton aus ist, wird nur mit Mühe erreicht, indem er, kaum angesetzt, in die Tiefe hinunter sinkt und zwar zweimal. Von hier aus verstehen wir nun überhaupt das Thema in seinem Verlauf. Mit starkem Druck einsetzend, muß es sich immer tiefer in die untere Oktave senken, er verläuft durchaus negativ, der einzige Ton der Oberoktave, eben das d, wird nur mit äußerster Anstrengung, auf schwachem Taktteil, erreicht, um dann eben mit geradezu fatalistischer Macht in die Tiefe gezogen zu werden. Es ist geradezu nötig, dieses Thema auch von seinem Ende aus, rückwärts zu betrachten, man steigt dann auf in die höhere Oktave und wird nun gewahr, daß diese sich nicht halten konnte, sondern zum Heruntersteigen gezwungen wird. Nichts nützt das dreimalige Halten auf dem c des ersten Motivs, nichts das fast über die Kräfte gehende Ergreifen des Tones d — das Thema ist zum Heruntersteigen in die Tiefe verurteilt. Wie dagegen nun auch der Verlauf der Fuge ankämpft, das zu zeigen ist nicht unsere Aufgabe. Wer das Thema von innen heraus begriffen hat, ferner aber auch weiß, daß ein Bach lediglich ein Thema in seiner Wesensart erfüllt, zwar alle Kräfte aus ihm zieht, ihm aber keine gibt, die es nicht hat, der weiß auch, daß zu einem „Sieg" nicht zu gelangen war. Was überhaupt in dem scheinbaren Dur-Schluß steckt, das sind Dinge, die sich eigentlich gar nicht sagen lassen. Im Thema stecken schon alle Ansätze für ein innerstes Drama, die Fuge gibt die Erscheinung davon.

Und nun das Cis-Moll-Thema, jenes aus nur fünf Tönen bestehende Tonsymbol, dem man in seiner Art überhaupt nichts in der Tonkunst gleichsetzen kann, und das man geradezu die Melancholie an sich bezeichnen könnte:
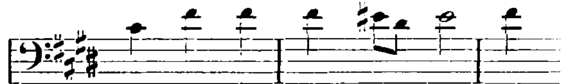


Das erste Cis, einem Granitblock vergleichbar, birgt einen ungeheuren Druck in sich, der sich in der folgenden Note Geltung verschafft. Wieder ist ein Halbton-Intervall der eigentliche Träger einer tiefen Melancholie, und erst von hier, von diesem Resultat der Cis-Note aus, begreift man auch diese selbst. Sie hätte eine ganz andere Bedeutung, wäre der ihr folgende Ton z. B. ein in die Höhe langendes Dis gewesen. Die furchtbar schweren Kräfte aber, die in diesem Cis liegen, drängen nach unten, machen nun aber sofort, bei einem „toten", in Wahrheit aber denkbar von Leben erfüllten Punkt halt. Mit ungeheurer Kraft wird die Terz ergriffen, sodaß nun das folgende Dis, der Sekundton der Tonart, nicht, wie im Thema der C-Moll-Fuge, als ein Ton wirkt, der über die Kräfte des Themas geht und sich deshalb gar nicht halten kann — man bemerke in dem C-Moll-Thema doch noch, wie das zweite d förmlich in der Luft hängt —, sondern ebenfalls, als mit innersten, organischen Kräften erfüllt, dasteht. Hier liegt der Grund, warum das Thema trotz allem im sicheren, in sich geschlossenen Grundton schließt, während das C-Moll-Fugenthema in der unvollendeten Terz, d. h. genauer gesagt, in der Untersexte seinen Themenabschluß hat. All das ist ungemein wichtig. Dieses Cis-Moll-Thema ist trotz tiefster Melancholie des Innerlichsten in sich gefestigt, wie tiefste Melancholie sich mit allergrößter innerer Kraft paart, wofür der ganze Bach eines der gewaltigsten Beispiele in der ganzen Kunstgeschichte liefert. Wenn nun noch darauf hingewiesen wird, daß das Thema als solches schon in der Musik früherer Jahrhunderte Parallelen hat, Themen, die noch gewissermaßen aus dem Mittelalter stammen, so ist dies weit weniger eine musikalische als vielmehr eine seelische Frage. Jeder echte Komponist, ein Bach also im besonderen, spielt nur solche „fremden" Themen aus, die echtestes seelisches Besitztum seines innersten Menschen geworden sind, in welchem Fall sie dann auch, trotz aller musikalischen Ähnlichkeit, ein anderes, zumindestens ganz individuelles Gesicht tragen. Der musikalische Nachweis ist auch lediglich das Mittel, um erkennen zu können, was gerade eine echte Musikerseele aufgenommen und in sich verarbeitet hat. Nicht, daß ein Bach oder ein anderer echter Komponist ein früheres Thema mehr oder weniger stark verwendet hat, ist das Wesentliche, sondern warum seine Seele es aufgenommen hat und es nun als innerstes Erlebnis wieder ausspielen kann. Auch in den früheren Fassungen liegt Melancholie, man könnte sagen, die in sich gefestigte Melancholie des Mittelalters, und diese traf mit Bachs Innerstem zusammen und verdichtete sich dann in die spezifische Art dieses Themas.

Wenn wir als Resultat festhalten dürfen, daß tiefste, männliche Melancholie zugleich von konzentriertester Kraft erfüllt ist — man denke nun auch an Dürers Melancholie —, so wissen wir zugleich, daß eine derartige Melancholie danach strebt, aus ihrer tiefernsten und feierlichen, geradezu heiligen Ruhe herauszutreten, sich zu betätigen, d. h. die Kontemplation in Werke umzusetzen. Beschäftigte sich nun Bach allein mit dem Thema — wie er es ja auch im ersten Teil der Fuge tut —, so gäbe er nur ein Bild der Melancholie an sich, etwa so, wie es einem Bildhauer von der Art eines Michelangelo gelingen könnte. Wir würden die aufgespeicherten Kräfte nur ahnen, nicht aber wirken sehen. Hierzu gelangt nun Bach im weiteren Verlauf der Fuge, die wir von hier aus als Tripelfuge verstehen können. Ein Bach kann und will nicht bei der Melancholie an sich stehen bleiben, er muß dazu gelangen, diese sich gleichsam überwinden zu lassen, d. h. sie in ihren aktiven Äußerungen zu zeigen. Nur derartige innerste Gründe können es sein, die einen Bach zu dieser Fuge mit ihren drei Themen kommen lassen. Im einzelnen diesen Prozeß zu zeigen, ist nicht unsere jetzige Aufgabe, wenn auch ein Hinweis auf die zwei andern Themen nötig ist. Das zweite bringt die allgemeinen Bachschen Tätigkeits-Tonfolgen zur Wirksamkeit, wobei man aber sowohl ihren Sequenzcharakter als auch beachte, daß die Achtel- eigentlich lediglich halbe Noten — also die Bestandteile des ersten Themas — vorstellen, die nun eben in Bewegung geraten sind:



Dieses Thema bedeutet aber nur Übergang, ein Lockern der gebundenen Kräfte des ersten Themas. Gewaltig, unerhört gewaltig ist aber das Resultat — wie organisch hängt nun, wie wir sehen, alles zusammen —, das dritte Thema:



Hier, in diesem herkulischen Thema, haben wir konzentrierteste Formung, ein Resultat sondergleichen, während das zweite Thema nur Mittel zum Zweck ist. Es ist denn auch ganz kolossal, mit welcher Vehemenz, darf man geradezu sagen, Bach dieses mit den Kräften eines heiligen Georg oder Michael ausgestattete Thema — man bemerke nur wenigstens, mit welcher Wucht es den Tonika-Ton ergreift, ihn geradezu hämmert und schmiedet — in den Vordergrund stellt. Es darf fast keinen Augen-

blick fehlen, gegen den Schluß der Fuge tritt es — in Engführungen — noch gewaltiger hervor, und es muß, kann gar nicht anders sein, daß dieses Thema den Schlußstein der gewaltigen Entwicklung bildet, und zwar so, daß es mit dem ersten Thema einen innigsten Bund eingeht, Hand in Hand mit ihm geht. Das ist die Melancholie größter Geister, auf Tiefstem aufbauend und auf dem Wege innerster Entwicklung zu gewaltigsten Resultaten gelangend. In einem Luther steckte etwas Ähnliches, wie denn Bach in gar manchem die musikalische Darstellung dieses gewaltigen Gottesmannes ist.

Wenn ich nun zu einem neueren Werke über Bach greife und aus ihm gerade das zitiere, was über unser Cis-Moll-Thema gesagt ist, so machen wir dabei einen ganz gehörigen Sprung in die gegenwärtige Wirklichkeit, der es zwar nicht an kleinen Melancholikern, wohl aber völlig an einem großen Melancholiker fehlt. Ich meine das im Krieg erschienene, über 500 Seiten starke Buch von Dr. Ernst Kurth mit dem Titel: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie (Bern, M. Drechsel), ein Werk, das starkes Aufsehen erregt hat und von manchen Kreisen sogar als epochemachend angesehen wird. Das letztere können wir ruhig abwarten, nötig ist es aber, daß wir uns über das in seiner Art immerhin bedeutsame Werk klar werden, was auch gerade das nächstemal geschehen soll. Für dieses Mal sei immerhin angeführt, was über das Cis-Moll-Thema gesagt wird, wobei gleich gesagt sei, daß wir Kurth gerade an seiner schwächsten Seite, der seelischen nämlich, zu fassen bekommen. Die Seele ist aber der Wegweiser. Auf Seite 206 lesen wir: „Betrachtet man z. B. das berühmte Fugenthema in Cis-Moll, so wird man bei bestem Willen nicht von einer Schönheit des Tonfalls an sich sprechen können, deren Reiz sich nach Art einer Liedmelodie dem Gehör einschmeichelt, auch kaum von einem unmittelbar ansprechenden, besonders hervortretenden melodischen Gehalt; die Folge der fünf Töne samt ihren harmonischen und rhythmischen Verhältnissen sagt nichts (sic), wenn man nicht als den Kerninhalt des Themas den in ihm liegenden Bewegungszug herausfaßt, der erst in seiner Bedeutung und Charakteristik voll verständlich wird, wenn man auf eine Auswirkung und Entfaltung im weiteren Verlauf blickt:“ (folgt nun nähere Ausführung). Es wird wohl gut sein, wenn wir uns über des Verfassers Stellung zu Bach einigermaßen klar werden, ein richtiger Vorwurf für die nächste Betrachtung, so wir vor allem darauf sehen, was für unsere Zwecke von Wichtigkeit ist.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Während man auf dem Gebiet moderner Musik selten genug Überraschungen, und zwar angenehme, erlebt, kommt dies heute auf dem der älteren Musik immer häufiger vor. Spielte man da im 4. Gewandhauskonzert das D-Moll-Concerto-grosso von A. Vivaldi aus seinem zwölfköpfigen Werk L'Estro armonico (1714 bis 1716), und wer nur einigermaßen Ohren hatte, staunte vor allem über den dämonisch-kühnen Anfang, dann aber auch sonst, und zwar besonders die eminente kontrapunktische Plastik, mit der dieser außerordentliche Komponist vorgeht. Was könnten unsere angehenden Komponisten an Konservatorien aus derartigem ersehen und an ihm lernen! Darauf müßten sie aber noch im besonderen von ihren Lehrern hingewiesen werden, im Prinzip müßte ihnen der Unterschied zu dem heutigen breiigen, molluskenhaften Kontrapunkt klargemacht werden, wie denn der ganze heutige Kompositionsunterricht so lange keinen inneren Zweck und Nutzen hat, bis es nicht gelingt, ausgeprägte Meisterwerke verschiedener Stilepochen von Grund aus studieren zu lassen. Die heutigen theoretischen Quacksalbereien sind der grimmigste Feind echten Künstlertums. In ein homerisches Gelächter brächen unsere großen Komponisten aus, sähen sie sich den theoretischen Unfug an den heutigen Konservatorien an, und schlagend führten sie aus, daß bei dieser Behandlung nur kastrierte Komponisten aus derartigen Anstalten hervorgehen könnten. Mit diesen fundamentalen Fragen werden wir uns auch mit der Zeit in aller Gründlichkeit zu beschäftigen haben. Das Konzert wurde dabei keineswegs in einer stilechten Bearbeitung geboten. Sie stammt von Siloti, der als Harmonieinstrument die Orgel gewählt hatte, dadurch teilweise eine ganz verkehrte Beleuchtung in das Ganze brachte, wie er auch als Solist im 5. Brandenburgischen Konzert ziemlich selbstherrlich vorging. Am schlechtesten ging's an diesem Abend aber Händel mit seiner Agrippina-Ouvertüre. Es fehlte nicht nur ein Klavier und eine starke Besetzung der Oboen, sondern der Vortrag des ganzen Allegros war völlig daneben gegriffen. Eine kapriziöse, leichte Soubretten-Agrippina statt einer wild-dämonischen, die Ortrud Wagners etwa als reizender, schnippischer Backfisch — so stellte sich die Gewandhaus-Agrippina unter Nikisch vor.

Am gleichen Abend hörte ich in dem II. Kammermusikabend des Schachtebeck-Streichquartetts das Klavier-Trio D-Dur op. 6 von R. Peterka, in vorzüglichster Ausführung, wie es überhaupt eine Freude ist, das stetige Fortschreiten dieser Künstlervereinigung (mit der ganz delikat spielenden Fr. A. Schachtebeck-Sorocker am Klavier) zu verfolgen. Das Trio ist die Arbeit eines sehr musikalischen, an Strauß, Wagner und slawischer Musik gebildeten Komponisten, dem aber noch der eigentliche Charakter fehlt. Der erste Satz zerfällt in eine Menge kleiner Teile. In der Elegie, einem äußerst stimmungsvollen Stück in amours-gesellschaftlicher Sprache, das auch allein gespielt werden könnte, liegt der Hauptwurf vor. Die Zigeunermusik für Sopran mit Triobegleitung von J. Gatter wollen wir auf sich beruhen lassen. — Außerordentliches leistete W. Gieseking in seinem Klavierabend. Seit den überhaupt ersten Aufführungen habe ich Regers Variationen über das Bachsche Thema nicht mehr gehört, und daß sich, selbst bei einer derartigen Ausführung, der

Eindruck verstärkt hätte, kann ich nicht sagen. Die unmittelbar aus dem Thema hervorgehenden Variationen berühren weitaus am stärksten, im übrigen bemerkt man heute noch klarer, daß Reger über einige immer wiederkehrende wenige Typen nicht hinauskommt. Wie bescheiden sind wir geworden, wenn wir Reger als großen Komponisten ausgeben können; wie so ganz und gar scheint man aber auch nicht zu wissen, was überhaupt zu einem solchen gehört. Der Abend hatte aber seine besondere Bedeutung durch den vollständigen Vortrag von Niemanns .Orchideengarten, der, zumal in einer derartigen Wiedergabe, ausgezeichnet wirkte. Auf einfach-natürliche Weise erzielt Niemann einen unmittelbaren, überzeugenden Eindruck des Exotischen, und zudem hat man das Gefühl, als lächle er, wenigstens gelegentlich, selbst über dieses Treiben in fernsten Landen. Dann sind aber auch einige Stücke darunter, die etwas tiefer tauchen; vor allem das erste ist ein Kabinettstück zartester Malerei. Wenig berührte mich die „Sonate" op. 53 von Skriabine mit ihrem weichlichen Kern und ihren brutalen Ausbrüchen; die Musik ist in ihrer Art sicher echt, aber, was hat man davon. — Ein interessantes und zur Hauptsache wertvolles „Psalmenkonzert" gab der Universitätskirchenchor unter Prof. H. Hofmann. Vertreten war das 19. Jahrhundert; vor allem ein Werk wie F. Lachners doppelchörigen 67. Psalm wieder einmal vorgelegt zu haben, bedeutet ein besonderes Verdienst. Der so lange unterschätzten Psalmenkunst E. F. Richters (114. Psalm) zu ihrem Rechte zu verhelfen, gehört mit zu den Verdiensten des derzeitigen Thomaskantors, wie schließlich das 19. Jahrhundert gerade in einer Anzahl „Nebenkomponisten" relativ am erfreulichsten ist. F. Mendelssohns ungemein „sachlich" gehaltener 43. Psalm (Richte mich) steht für mich an erster Stelle unter den ganzen, vor allem auch begleiteten Psalmen dieses Komponisten. Über Arnold Mendelssohns Chorkunst wird schon einmal ausführlicher gehandelt werden müssen; es geht für mich bei ihm nicht alles rein auf, das eigentliche Durchgreifende fehlt vielfach, aber es sind denn doch Werke da, die ganz anders bekannt sein müßten. Der Universitätschor hat ein sehr gesundes, frisches Material, er singt zudem unter Hofmann derart ungekünstelt, daß ich an diesen Vorträgen eine besondere Art von Freude habe. — In dem 3. Abend des Konzertvereins hatte man eine Programmumstellung vorgenommen, so daß ich H. Tiessens zweite Sinfonie nicht hörte; ein Bericht folgt aber weiter unten. Obwohl mein Bedürfnis an Brucknerscher Sinfonik für diesen Winter gedeckt ist, hörte ich mir die 9. Sinfonie unter Scherchens sorgfältiger und geistig sehr belebter Aufführung an. Vor allem im Scherzo überraschte das Orchester. Ganz verfehlt wirkt für mich der beinahe als Stretta gegebene Schluß des ersten Satzes; derartiges paßt zu Bruckner wie die Faust aufs Auge. — Einen mich innerlich beglückenden Bach-Abend (vier Kantaten) verschaffte der Bußtag durch das erste Sonder-Chorkonzert im Gewandhaus unter Prof. K. Straube (Bachverein und Gewandhauschor). Ich bin sehr dagegen, daß man Bachsche Kantaten im Konzertsaal aufführt, und das Hamburger Bachfest hat mich in dieser Auffassung nur verstärkt, es ist nun aber mit dem Gewandhaussaal, der vielleicht edelsten, vornehm abgetöntesten Konzertstätte in Deutschland, eine besondere Sache. Hier geht es immerhin, wenn die sonstige „Harmonie" hergestellt ist. Und von einer solchen darf man bei diesen Bach-Aufführungen in vielleicht gegenwärtig einziger Weise reden. Nicht nur der Chor, sondern auch das Orchester sowie aber — was noch seltener vorkommt — die regelmäßig wiederkehrenden Bachsolisten (Ehepaar Dr. Rosenthal, Frl. Adam und Hr. Lißmann, der stimmlich allerdings abgegeben hat) sind auf Straube „abgestimmt". Man kann Gegner seines Musikertums sein, jeder wird aber zugeben müssen, daß zumal seine Stellung zu Bach geistig errungen ist. Der Abend bot Herrliches. Wenn so etwas anfängt und sich entwickelt, wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme", so fühlt man wieder einmal, daß man Mensch und Musiker zugleich ist. Welche Phantasie, was regt sich da alles mit den etwa sechserlei Motiven! In der Kantate: „Es ist nichts Gesundes" fehlte es an der schärferen Herausarbeitung des Sekundenthemas; was ist aber das wieder für ein Chor! Dialog. Solokantaten, wie „O Ewigkeit", stelle ich heute, die ganz bedeutenden Stellen abgesehen, in den Hintergrund, und an der Pfingst- resp. Hochzeitskantate: „O ewiges Feuer" erfreute mich dieses Mal am meisten der geradezu pikant gegebene Schlußchor. Sehr erfreut war ich dieses Mal mit einigen Ausnahmen über die Fermatenbehandlung in den Chorälen, die ganz den Prinzipien entsprach, die im letzten Leipziger Bachfest zur Erörterung kamen. Da seit einiger Zeit ein Artikel über dieses allgemein interessierende Thema zur Veröffentlichung in unserer Zeitschrift vorliegt, dasselbe auch von sonstiger Seite weiter verfolgt worden ist, ich vor allem sehe, daß ich wohl von den Musikern, nicht aber den Musikwissenschaftlern verstanden worden bin, so wird diese Frage recht bald im kommenden Jahre zur weiteren Behandlung kommen.

Über die Sinfonie von H. Tiessen schreibt uns der Musikreferent Arno Piltzing folgendes: Das Werk fand 1914 auf dem Tonkünstlerfest in Essen seine Erstaufführung und ist ungedruckt. Nach dem Leipziger Eindrucke zu urteilen, dürfte es auch weiterhin Manuskript bleiben. Unter dem Motto „Stirb und werde" (aus Goethes „Selige Sehnsucht") versucht der Komponist den Gedanken vom „ewig währenden Werden" musikalisch auszudeuten, das ewige Auf und Ab allen Menschen-, ja vielleicht allen Erdenlebens empfindungsgemäß zu erfassen. Leider blieb's beim Versuche. Die geringe Ausnutzung des reichlichen, aber belanglosen thematischen Materials ergibt ein verwirrendes Mosaik, dem die feste Linienführung fehlt. Neben einigen klaren Momenten im trauermarschähnlichen Mittelteile stehen soviel verlegene Redseligkeit, anfängerhafter Orchestersatz und Melodienarmes, daß trotz eingängiger Harmonisierung nur ein Scheinerfolg zustande kam, der einer sehr guten Aufführung und der Anwesenheit des Komponisten zu danken war.

* * *

Ein Rückblick über die kleineren Instrumentalkonzerte — Klavierabende, Kammermusiken — der ersten Novemberhälfte bietet, wie immer, hinsichtlich der Klavierabende die geringste Ausbeute. Wir bleiben unsrem Schumannschen Prinzip getreu, in allererster Linie nur die Künstler herauszuheben, die ihre Programme abseits der großen ausgefahrenen Heeresstraße zu halten wissen und sich ihrer schönsten Pflicht eines Eintretens für die Lebenden bewußt sind, dabei aber zugleich dem jungen talentvollen, doch noch unbekannten künstlerischen Nachwuchs den Leidensweg des konzertierenden Künstlers nach Kräften ebnen zu helfen. Da möchte ich denn zunächst aus dem Chopin-Liszt-Abend des durch die Berliner Hochschule (Theodor Schönberger) gebildeten Pianisten Edmund Meinhardt den geistig und musikalisch klug durchdachten Vortrag von Liszts Dante-Sonate herausgreifen. Mit den kurz vorher vom jungen Beltz gespielten Stücken ergab das ein willkommenes und ziemlich vollständiges Bild des stilistisch und klaviertechnisch immer mehr vergeistigter Einfachheit und religiös beseeltem Fresko zustrebenden italienischen Teiles von des Meisters „Années de Pélerinage". Die Wahl dieser, alles weniger als im Publikumssinne „dankbaren" Sonate spricht für den Ernst des jungen Künstlers, einer

ausgesprochenen konzertpianistischen Begabung lyrischer Art, dessen endlich einmal wieder aus dem Piano und Pianissimo gebildeter schöner, klarer, singender und kühler Konzertton, flüssige virtuose Technik und lebhaftes fränkisches Temperament bei allen vorläufigen Abzügen an allerlei technischen Zufälligkeiten, Ungleichheiten, Unklarheiten und Gedächtnisfehlern schöne pianistische Hoffnungen erweckten. — Ihm gegenüber vertritt der durch Wendling am Leipziger Konservatorium und Leonid Kreutzer in Berlin gebildete jüngere Russe Leonid Kochanski noch ausschließlicher das virtuose Element. Er ist ein brillanter Bravour- und Parforcespieler von großer, sorgfältig gepflegter Technik, kleinem, klarem, kristallkühlem, wenig tragendem und seelisch wie klanglich wenig modulationsfähigem Ton und echtem konzertpianistischen Elan. Für den Romantiker Schumann, dessen C-Dur-Fantasie — der mit echt pianistischem „Hammeltrieb" einander gar eifersüchtig und hartnäckig nachgespielte Favorit dieses Klavierwinters! — er sehr sorgfältig, sehr musikalisch und fein analytisch spielte, fehlt's unter diesen Umständen ein wenig an Poesie, und für die moderne impressionistische Klaviermusik, deren unvergleichlicher Vortrag uns nun eben immer von Walter Gieseking her im Ohre liegt, an Farbe und Duft. Gleichwohl war man diesem ausgezeichneten und in seinem bescheidenen und sympathischen Auftreten vorbildlichen Virtuosen gerade für eine Debussy-Gruppe mit der in Leipzig noch unbekannten dreisätzigen Suite „Pour le piano"*) vom feinsten Meister des französischen Impressionismus sehr dankbar. Denn diese klanglich gewohnt delikate brillante Virtuosenmusik, die aus Debussys früherer Zeit (1901) stammt, zeigt noch klaviertechnisch starke Einflüsse deutscher Meister: im „Prélude" von Schumann, in der „Toccata" von Bach. Harmonisch freilich ist das alles, und besonders die wunderschöne, wirklich in den dunklen und vielfach gebrochenen Farben eines alten Gobelin aus dem 17. Jahrhundert erschimmernde „Sarabande", schon ganz und gar ein echter Debussy. — Was Stuttgart außer dem einzigen großen Pauer und außer dem feinsinnigen Möckel in diesem Winter an Konzertpianisten nach Leipzig schickt, kann ganz und gar nicht imponieren! Gleich Willy Hülser besitzt wohl auch die junge Isolde Früh-Zumsteeg, eine Schülerin Pauers und Kreutzers und eine Urenkelin von Schillers Jugendfreund und Vorläufer Löwes als Balladenkomponist, J. R. Zumsteeg, konzertpianistische Begabung; aber ihr Spiel wirkt noch viel zu innerlich und äußerlich steif, „knochig", derb, kühl und unpersönlich, um bereits einen Abend ausfüllen zu können. — Einen dankenswerten modernen Violinsonatenabend (Strauß, Thuille, Stuiber) von Christa Richter (Wien) und Paul Stuiber (Prag) und einen „Klaviervormittag" von Hedwig Fritton (Nürnberg) konnte ich anderer Verpflichtungen halber nicht besuchen, und, als Mitwirkender vom ersten, Leipziger Komponisten gewidmeten, Konzert des Leipziger Tonkünstlervereins, lediglich das Programm mitteilen: Streichtrio von Paul Hungar, romantische Klavierfantasie „Immensee" (Theodor Storm) op. 54 von Walter Niemann, vier Gesänge für 3 Frauenstimmen mit Klavier op. 43 von Paul Klengel, Streichquartett in A-Dur op. 17 von Stephan Krehl. Die junge Nürnberger Pianistin wurde allgemein und warm als geistig und technisch vortrefflich lyrische Feinspielerin gerühmt. Fast alle diese Konzerte fanden ausschließlich vor Kritik und Freikarten statt. Wir wollen uns gar keine Illusionen machen: die alten goldenen Zeiten sind vorüber, in denen ein neues großes Talent die Gebildeten der Musikstadt Leipzig scharenweise in den Konzertsaal lockte; heute ist auch das Leipziger Musikleben so gut wie das aller anderen deutschen Großstädte ein reiner Geschäftsbetrieb geworden, und der schaffende oder nachschaffende Künstler ohne viel Geld und gute Beziehungen hat auch bei größtem Talent keine andere Aussicht, als nach vielen Jahren regelmäßiger Wiederkehr sich bestens ein kleines, treues Stammpublikum heranzuziehen.

W. N.

*) Bei E. Fromont, Paris.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Heute, da ich diesen Brief schreibe, sind wieder einmal elf Konzerte, in denen die Kritik beansprucht wird, dazu zwei Orgelkonzerte und ein philharmonischer Wagner-Abend, wo sie nicht hingeht. Nun hat ja zwar Berlin über vier Millionen Einwohner, also genug Konzertpublikum, die Presse aber nicht genug Raum und Personal, um elf Wünschen gerecht zu werden. Das Fazit liegt auf der Hand.

Im Konzertsaale war für viele der zweite Abonnementsabend der Großen Berliner Volksoper das wichtigste Ereignis, da an selbigem Barbara Kemp zum ersten Male die neuen drei Orchesterlieder von Rich. Strauß in die Öffentlichkeit brachte. Dieses nach Gedichten von Hölderlin komponierte Opus 71 bot aber nichts Neues dar. Man gewahrte den bekannten Strauß, der immer noch hoch über den modernsten „Neutönern" steht: viel echte Melodie und gute Themen, wenn auch das Grundmotiv des ersten Stückes schon in Griegs Morgenstimmung (Per Gynt I) vorkommt; auch eine erträgliche Harmonik, die selbst schön ausklingende Dur-Dreiklänge nicht verschmäht; dann die wundervolle Orchesterfarbe, die weit von dem mißtönenden Gelärm der Allerneuesten entfernt ist. Das zweite Stück erinnert anfangs in Stimmung und Duktus an das berühmte Ständchen; das dritte erscheint spröder, erwärmt aber stellenweise sehr. Vor den Liedern oder „Gesängen" dirigierte Gustav Brecher die Alpensinfonie, nach ihnen Eulenspiegels lustige Streiche. Alles das verlief so virtuos und grandios, wie es nur bei einer solchen Sängerin, einem solchen Dirigenten und einem Orchester wie dem philharmonischen verlaufen kann. Aber auch das Blüthnersche hatte wieder einen Ehrenabend. Da dirigierte Karl Panzner Tschaikowskys pathetische Sinfonie. Tschaikowsky, Mahler und Bruckner sind ja hier jetzt Trumpf. Von ersterem hörte man die pathetische Sinfonie und die in E-Moll nun schon fünfmal. Leider, denn der zündende Marsch der ersteren ist, sogar bis auf Einzelheiten, dem in Raffs Leonore nachgeschrieben, aber keinem fällt es ein, da einmal das Recht des bestohlenen deutschen Meisters zu vertreten. Wenn man beide Sinfonien an einem Abend spielte, würden dem Publikum sicher die Augen aufgehen; so aber spielt man das deutsche Original überhaupt nicht. Das russische Werk wurde dann auch noch von Camillo Hildebrand gebracht, der vorher eine Neuheit einführte, eine „sinfonische Dichtung in vier Gesängen nach Worten des Rabindranath Tagore" von Otto Frederich. Daß du die Nase ins Gesicht behältst, sagt Inspektor Bräsig. Na, Mahler schrieb ja auch „Sinfonien" in Gesängen, die uns ebenfalls noch bevorstehen. Mit der hier uraufgeführten mühte sich Anna Kämpfert ab. Ihre schöne große Sopranstimme rang sich immer wieder siegreich aus dem Orchester heraus. Dessen Musik war, wie sich einmal ein geistreicher Pariser Kritiker in einem ähnlichen Falle äußerte, mit der Hacke zugehauen. Im Duktus regierte die Mahlersche Geste. Vorher war Wagners Faust-Ouvertüre. Welch ein Abstand!

Bruckner kam durch den „Anbruch" zu Ehren. Die

futuristische Gesellschaft war schon einmal totgesagt; nun scheint sie doch wieder neu ausgestattet zu sein. Ein mildes Wiederanfangen: die neunte Sinfonie mit dem Tedeum, ausgezeichnet durch Werner Wolff herausgebracht. Auch der Kittelsche Chor, nunmehr ein Machtfaktor im Berliner Musikleben, vollführte eine neue Ruhmestat. Leider machte man vor dem Tedeum, das doch nach der „letztwilligen" Verfügung des Komponisten den Schlußsatz der Sinfonie bilden sollte, eine große Schwatz- und Promenadenpause.

Die Russen propagierten weiter. Zur freundlichen, sehr freundlichen Abwechslung kamen aber diesmal die Spanier dazwischen. Rafael Benedito, der Gründer eines gemischten Chores in Madrid und Apostel der Beethovenschen Sinfonien, gab mit dem Philharmonischen Orchester und der Staatsoperistin Artôt de Padilla ein Konzert, in dem er allerhand spanische Komponisten zu Worte kommen ließ. Das war nun zwar sehr hübsch, wurde aber nach der ersten Stunde langweilig, weil man nicht aus jener südlichen Volkstümlichkeit herauskam, die diesseits der Pyrenäen in der Oper wie im Konzertsaale reichlich durch nordische Komponisten ausgebeutet und bekannt wurde. Für Spanien und seine Kultur haben wir viel übrig; deshalb wäre es uns nicht unlieb, wenn uns nun in einem ernsthafteren Konzerte auch die eigentliche Kunstmusik des romantischen Landes vorgeführt würde. Neben den Spaniern trat der geniale Italier Busoni mit einer neuen Reihe von Orchesterkonzerten hervor. Das erste hatte ein kurioses Programm: drei Stücke aus Mozarts Idomeneo, Chormadrigale von Monteverdi, die fünfte Sinfonie von Sibelius und die dritte von Beethoven. Am reizvollsten soll der vom Konzertgeber überarbeitete Mozart gewesen sein. Ich selber war nicht da, denn unser Blatt erhält zu Busonis Konzerten nie mehr Referentenkarten, obwohl ich stets möglichst für den großen Künstler eingetreten bin.

Mehr kann ich über die Orchesterkonzerte nicht schreiben. Wer die Wahl hat, hat die Qual. Das gilt auch von den anderen Konzertereignissen. In der Kammermusik gedenke ich des ersten Abends der „Niedersächsischen Musikgesellschaft", wo neben Klaviertrios von Mendelssohn und Brahms — beide in Hamburg geboren —, das in F-Moll op. 21 von Wilhelm Rohde — geboren 1856 in Altona — gespielt wurde, ein schönes, gehaltvolles Werk von meisterlicher Arbeit, das bei Chr. F. Vieweg in Berlin erschienen ist. Seine schwere, dunkle Stimmung erinnert an die des B-Moll-Trios von Volkmann, mit dem es aber sonst nichts zu schaffen hat. Der Tondichter lebt in Kopenhagen und kann von da aus nicht so für seine wertvollen Werke eintreten, wie sie es verdienen. Die Ausführung durch das Trio des vortrefflichen alten Violoncellmeisters Anton Hekking war vollendet. Besonders die Pianistin Ilonka von Pathy zeichnete sich durch ein feines, echt kammermusikalisches Spiel aus. Auch in der jüngsten Kammermusik Hjalmar von Damecks hatten wir neben Schumanns Klavierquintett ein wundervolles neues Meisterwerk: das Klavierquartett op. 30 in A-Moll von Robert Kahn. Darin quillt ebenfalls eine reiche, urmusikalische Erfindungskraft, deren gehaltvolle Ideenwelt sich stets in einer echt künstlerischen, fein abgewogenen Tonsprache äußert. Gleich wertvoll und echt waren nachfolgende Lieder von Kahn, die Hanna Hömke sehr schön sang, während der Komponist am Flügel saß.

Ein neues Streichquartett wurde durch Issay Barmas gebildet. Sein erster Abend, zu welchem wir nicht geladen waren, soll gut und vielversprechend verlaufen sein. Sonst fällt in der Kunst des Violinspiels besonders die schweizer Geigerin Anna Hegner auf. Sie gibt sechs Orchesterkonzerte, in denen sie berühmte Werke für ihr Instrument von Haydn an auf den Programmen hat. Das Spiel dieser Künstlerin ist technisch vollendet, der Vortrag schlicht und natürlich. Es kommen da die disparatesten Werke, jedes zu seinem Rechte. Die Künstlerin bedeutet ohne Zweifel eine ernst zu nehmende, hervorragende Erscheinung auf ihrem Gebiete.

Die Gesangswelt berauschte sich an der Kunst des Italiers Battistini. Der nunmehr 66jährige Meistersänger und Meisterspieler feierte besonders in der Staatsoper unerhörte Triumphe. Der Preiswucher ebenfalls. Ein Fremdenlogenplatz kostete über 500 (fünfhundert) Mark, ein mäßiger Parkettplatz über dreihundert. Das ist alles, und zwar ausgesprochen, für die Ententekommissionen und das übrige valutastarke Ausland zugeschnitten. Überhaupt die ganze Staatsoper. Fanden doch schon Vorstellungen mit ausschließlich ausländischer Rollenbesetzung statt! Bislang ist aber noch keinem Landtagsabgeordneten die Frage eingefallen, ob da noch dem preußischen Steuerzahler die ungeheuren Zuschüsse zuzumuten wären. Hoffentlich geht hier dem deutschen Michel endlich ein kleines Licht auf!

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Dresden. Aus der Fülle der Konzerte, die uns bisher in Gestalt von Orchesterabenden geboten wurden, ragten eigentlich nur drei als besondere Physiognomien tragende hervor: die beiden ersten Sinfoniekonzerte der Staatskapelle unter Adolf Busch und Fritz Reiner, sowie eins mit ausgesprochen nordischem Charakter. Das letztere leitete zwar Reiner, aber veranstaltet wurde es von einer aus dem Schwedenlande kommenden, nebenbei bemerkt, recht unbedeutenden Sängerin Elsa Rydin-Oeberg. Ich bekenne offen, ich wurde an dem Abend das Gefühl nicht los, daß ich mich in einem, sagen wir mal, Valutakonzerte befände. Ich erwog — es war gewiß nicht recht, aber doch wohl begreiflich —, was wohl das Konzert in schwedischer Valuta gekostet haben mag, und wie schlecht wir Deutschen doch eigentlich in puncto des Konzertgebens daran sind. Der Abend selber hinterließ gemischte Eindrücke. In einer ihn eröffnenden Opernouvertüre (zu Herwarth der Harfner) von Kurt Atterberg fand man noch viel Sturm und Drang, und die Instrumentierung war etwas dickflüssig, aber man vernahm doch da und dort fühlbar einen wärmeren Unterton, während die klanglich wirksame sinfonische Tondichtung „Aus den Schären" Alfvéns, des gefeierten Stockholmer Dirigenten, als zur Gattung der Kapellmeistermusik gehörend sich erwies. Unter den Liedern nordischer Komponisten, die man hörte, und von denen Griegs „Vom Monte Pincio" seinen Schöpfer recht würdig vertrat, ragte Sibelius' impressionistischer, in der Naturstimmung starker „Herbstabend" (aus op. 38) hervor, und sein finnländischer Landsmann Erkki Melartin steuerte sein recht schwungvolles Morgenlied aus dem Hohenlied bei. Fand Reiner in diesem Konzert keine besondere Gelegenheit, seine Dirigentenbefähigung zu beweisen, so bot sich ihm diese in dem erwähnten Kapellkonzert im Opernhaus, für das er — zum Gedenken des 25. Todestags Bruckners — dessen Siebente und die Es-Dur-Sinfonie („mit dem Paukenwirbel") von Haydn angesetzt hatte. In sorgfältiger dynamischer und klanglicher Abtönung spielte unter ihm die Kapelle die Haydn-Sinfonie, die bekanntlich zu den Schöpfungen gehört, in denen man stellenweise einem ahnungsvoll auf Beethoven hinweisenden sinnenden Ernst begegnet. Die Bruckner-Sinfonie war die, mit deren Wiedergabe Reiner in Wien und Berlin sich glänzende Kritiken holte; wie man jetzt sehen konnte, mit Recht. Wie denn überhaupt einmal gesagt werden muß, daß Reiner hervorragende Dirigenteneigenschaften nicht abzusprechen sind, Eigenschaften, die ihn nicht am wenigsten auch gerade für die Oper (vor allem die italienische) befähigen — was für seine Dresden-Stelle

von besonderer Wichtigkeit ist. Gewisse Eigenwilligkeiten der Auffassung, die sich auch in der im übrigen aber glänzenden Aufführung der Bruckner-Sinfonie zeigten, mögen bei ihm zunächst befremden. Aber Eigensinn bekundet eben doch auch eignen Sinn. Sein schärfster und aussichtsreichster Mitanwärter auf den hiesigen Generalmusikdirektorposten, Adolf Busch, hatte sich für sein erstes Gastkonzert mit der Kapelle Regers sinfonischen Prolog op. 108 und die Domestica gewählt. Bei der Sympathie, die er hier genießt, spricht natürlich sein national- und rasseechtes Deutschtum ein gewichtiges Wort, dann sind aber auch — für die Kapelle — gewisse, ihn gewinnend machende persönliche Eigenschaften und, nicht zuletzt, eine sozusagen erzieherische Begabung nicht zu übersehen. Ist es doch nicht zu leugnen, daß man seit Schuchs Tod erst unter ihm einer so straffen Orchesterdisziplin wieder begegnete. Sie aber erklärt sich doch nicht allein damit, daß man sagt, die Kapelle folge willig seinen künstlerischen Absichten. Man muß vielmehr sagen, sie folgt willig, weil etwas Suggestives von seiner Persönlichkeit ausgeht. Bei einer absoluten Bewertung der Dirigentenleistung Buschs muß man feststellen, daß diesmal die Wiedergabe des Regerschen Vorspiels die besondere Glanzleistung des Abends war. Die Domestica ist und bleibt ein orchestraler Blender, geistsprühend und effektvoll bis dahinaus. Man hatte bei ihr das Empfinden, als dirigiere sie Busch an der Spitze eines solchen Orchesters, wie es unsere Kapelle, sagen wir, „sein kann", mit sichtlichem Behagen.

OPERN-ZUSTÄNDE IN LONDON

EINST UND JETZT

Von S. K. Kordy

Der Begriff Große Oper war in London seit Menschengedenken immer ein musikalisches Stiefkind. Große Oper war in London niemals ein Bedürfnis in echt musikalischem Sinn des Wortes. Und dennoch standen die Leistungen von Covent Garden — dem Sammelplatz der internationalen Künstlerschaft — auf einer Stufe, die kein Opernhaus der Welt in gleicher Güte und gleichem Glanz aufzuweisen imstande war. — Die großen Massen, die man gemeinhin als Publikum bezeichnet, haben stets verschmäht, große Oper als anziehend oder etwa erziehend zu erkennen, und sich demgemäß immer bescheiden in schüchterner Entfernung von ihr gehalten. Opernkultur, wie sie in Ländern, welche die Oper lieben, vorhanden ist, fristete in der englischen Metropole ein etwas kümmerliches Dasein, da sie vor allem die Heranbildung der Massen zur Voraussetzung hat. Große Oper ist zwar von den wohlhabendsten Klassen gepflegt und sogar verhätschelt worden, die Klassen aber, die nach Millionen zählen, haben stets Sullivan einem Verdi oder Puccini vorgezogen. Darin spiegelt sich eben der ausgesprochene Charakter der englischen Volksmassen. — Obschon, wie gesagt, unser stolzes Covent-Garden-Opernhaus mit vollem Recht den Weltruf besaß, sozusagen einzig in seiner Art dazustehen, konnte das leitende Syndikat heuer keine Opernsaison zustandebringen. So steht denn das stolze Haus, einst der Sammelplatz der berühmtesten Sängerschar der ganzen Welt, verwaist da; ungenügend unterstützt, vermag es keine große Opern aufzuführen. Die Londoner Opernpatrone, deren Schecks die jeweilige Stagione sicherten, haben großenteils aufgehört zu zeichnen — nämlich ihre Schecks —, woraus sich die gegenwärtige Stagnation erklärt. Die Mittelklassen sind nur Mithelfer; ihre pekuniäre Fähigkeit reicht nicht hin, die riesigen Ausgaben zu decken.

Heute führt das Metropolitan Opera House in Neuyork das große Wort auf dem Gebiet der internationalen Opéra sérieuse. Doch glaube ich kaum, daß dieser befremdende Zustand von langer Dauer sein dürfte. Denn der angeborene englische Stolz, die englische Eitelkeit, die sich früher so sehr auch in Opernsachen kundgab, wird ihn kaum für längere Zeit bestehen lassen. —

Sir Thomas Beecham, ein Mann von entschiedenem Talent, doch mit zu stark geschraubtem Ehrgeiz, hatte volle zehn Jahre hindruch mutig für die große Oper gestritten und gelitten. Das zehnte Jahr brachte ihn endlich nach Covent Garden, wo er seinen Opernwunden nach kurzem Leiden erlag. — Das war der Mann, der uns in der Originalsprache mit allen Werken von Richard Strauß bekannt machte; ganz zuletzt bekamen wir eine treffliche Aufführung des „Rosenkavalier" unter der persönlichen Leitung von Strauß. Sir Thomas spendete während seiner zehnjährigen Tätigkeit 300000 Pfund Sterling für die Pflege und Verbreitung großer Opern, bis er sich unglücklicherweise veranlaßt sah, den Bankrott anzumelden. — Ihm folgte Oskar Hammerstein, der Neuyork den Rücken kehrte, um sein Opernlager in London aufzuschlagen. Er brachte ein chronisches Opernleiden mit hierher. Sein Dünkel gipfelte darin, nicht Opern aufzuführen, die das Publikum gewünscht hätte, sondern Opern, die ihm gefielen. Er ging so weit, daß er Journalisten gegenüber erklärte, er wolle Opern geben, damit das englische Publikum von ihm belehrt werde, was schön und — modern sei! — Ich erinnere mich einer Aufführung von Massenets „Don Quixote", wo bei 800 vorhandenen Parkettsitzen ganze zwei Dutzend an Opernenthusiasten verkauft waren, die mutig einen „Beifallssturm" demonstrierten. Vier Wochen nach dieser modernen Première mußte das herrliche Haus in Kingsway, „The London Opera House" geschlossen werden, nachdem es über eine halbe Million Pfund Sterling verschlungen hatte. Heute werden in diesem Hause Gemälde gezeigt, und Sir Oswald Stoll ist stolz auf seine „Errungenschaft" und die reichen Dividenden.

So kam es, daß Alfred van Noorden, ein mutiger, unternehmungslustiger Holländer von unleugbarem Geschick, von geradezu unersättlicher Vorliebe für die Opern und endlich — was von jeher in London die Hauptsache war — von großen geschäftsmännischen Fähigkeiten, die Zügel der Royal Carl Rosa Opera Company in seine Hände nahm, um in Gemeinschaft mit Frau Carl Rosa (der Witwe Carl Rosas) große Opern zu leiten. Die Grundidee dieser altehrwürdigen Vereinigung war, in den bedeutendsten Provinzstädten große Opern während des ganzen Jahres aufzuführen, damit die nach Oper schmachtende Provinz auch einen Begriff davon erhält, was große Oper bedeutet. Heute sind diese Provinzler weit aufnahmefähiger für die große Oper geworden als selbst unser großes London. —

Am letzten Montag hat nun Alfred „der Operneroberer" — sein verstorbener Bruder war ein ganz famoser Operndirigent — sein Lager in Covent Garden aufgeschlagen. — Er hat Londoner Opernfreunden gezeigt, daß man auch mit geringern Mitteln große Opern möglich machen kann. Natürlich kann man das, allein mit welchem Erfolg! — Gewiß, der Eröffnungsabend mit Saint-Saëns etwas zu süßlicher, kaum stark genug packender Oper „Samson und Delilah" fiel ganz zufriedenstellend aus, soweit es sich um Gesang und Orchester handelte, oder, wie Richard Wagner einst im Wiener Hofopernhause sagte, „soweit die vorhandenen Kräfte reichten". Doch gerade diese halb oratorienhafte, halb weltliche Oper muß auch dem Auge schmeicheln, und gerade diese moderne Schmeichelei ist man uns schuldig geblieben. Mise-en-scène und alles, was der große Apparat auf die Bühne bringt, müssen heutzutage mit allen Fortschritten der Operausstattung Schritt halten, wenn man allen gerechten Ansprüchen nichts schuldig bleiben will. —

Was der Carl Rosa Opera Company fehlt, ist ein simpler Millionär. Es sind nicht nur die Stimmittel, sondern ebensosehr die unentbehrlichen „greifbaren" Mittel, ohne die in Covent Garden erfolgreich nicht „operiert" werden kann. Alfred van Noorden könnte, hierin unterstützt, ganz Wunderbares leisten. So freilich hat er gebundene Marschroute und muß seine Kompositionen, von denen fünf jahraus jahrein auf der Reise sind, mit erlesenem Geschick leiten, um die reisende Oper über Wasser zu halten.

Vielleicht fügt es das Schicksal, daß wir im nächsten Frühjahr wieder Operndämmerung in Covent Garden haben, damit das berühmte Haus wieder in seine alten Ehren eingesetzt werden kann. Vederemo! —

Besprechungen

M. Vadding, Das Violoncello und seine Literatur. — Leipzig, Carl Merseburger.

Der unbedingten Notwendigkeit, daß der Violoncellist den Bau und Entwicklungsgang seines Instrumentes weiß, ist Vadding in obigem Werk sehr entgegengekommen. Nicht nur dadurch, daß er eine prächtig gestochene Tafel mit dem Bau (der ins Einzelnste führt) eines Cellos aus Stradivarius' bester Periode und einer herrlichen Gambe beigibt, nützt er der Sache, sondern auch durch viele praktische Fingerzeige.

Was das beigefügte Verzeichnis der Musikliteratur für Cello betrifft, so kann man als Cellist nur dankbar sein, so etwas in der Hand zu haben; man staunt einfach über die Reichhaltigkeit der Erzeugnisse für unser königliches Ausdrucksmittel. Wie goldig leuchtet z. B. aus dieser schönen Zusammenstellung die Sonatenliteratur dem Cellospieler entgegen.

Hugo Heumann, Das Violoncellospiel. Eine pädagogisch-technische Studie. — Leipzig, Carl Merseburger.

Ein tief angelegtes Werkchen, das in dieser Gründlichkeit des Aufbaues der Anfänge eines freien, runden, schönen Cellospiels in der Reihe ähnlicher Werke eine hervorragende Stelle einnimmt. Wie praktisch sind die Übungen für die linke Hand gewählt (Spannbeispiele und Anweisung) und mit welch großer Sorgfalt ist der rechte Arm (die Seele des Streichers) in gut gewählten Beispielen und Stricheinteilungen behandelt. M. Kiesling

Gustav Beckmann, Das Violinspiel vor 1700. 12 Sonaten für Violine und Klavier. Verlag Simrock.

Wenn die vorliegenden Komponisten auch nicht mit ihren großen Zeitgenossen in Italien konkurrieren können, so finden sich doch immerhin wertvolle Kompositionen in der Sammlung, die einen interessanten Einblick in die musikalische Produktion der Vor-Bachischen Zeit gewähren. Von den 12 Sonaten, deren Autoren bisher nur sehr wenig bekannt waren, sind am besten die von Uccellini, Walther, Albicastro und Westhoff. Das Interesse für diese Werke bleibt aber doch vorwiegend ein historisches. Die Bearbeitung zeugt von Intelligenz und Stilgefühl, läßt aber doch etwas künstlerische Phantasie vermissen. Aus dem Vorwort des Herausgebers geht hervor, daß diese Strenge der Bearbeitung seine Absicht war. Das ist eben Geschmackssache, und es lassen sich schwer Gesetze darüber aufstellen. Die Sammlung wird Schülern und Liebhabern alter Musik willkommen sein. Prof. R. Reitz

H. Benda, Op. 45: 105 Etüden für Violine. — Leipzig, Rob. Forberg.

Dieses Etüdenwerk bildet eine schätzenswerte Bereicherung der Studienliteratur für Violine. Während die Lagenstudien, namentlich die der 4. bis 7. Lage, als Ergänzung zu den 7 Divertimenti op. 18 von Campagnoli herangezogen werden können, dient Heft 4 mit seinen musikalisch anregenden, aber recht schwierigen, Übungen zur Erweiterung der Violintechnik nach voraufgegangenem Studium der Etüden von Gaviniés und Dont. Das Werk kann für den Unterricht empfohlen werden, um so mehr, als die unterlegte 2. Geigenstimme manche Sprödigkeit des Stoffes angenehmer gestaltet. Walter Hansmann

Richard Stöhr, Von den Mädchen. Zwölf ernste und heitere Charakterskizzen für Klavier (op. 64). Wien und Leipzig, Universaledition.

Stöhr, dem wir reizvolle Variationenwerke und gute Klavierstücke verdanken, scheint mir nicht seinen besten Tag gehabt zu haben, als er dieses Dutzend weiblicher Charakterskizzen komponierte. Er führt uns vor: die Unruhig-Sehnsuchtsvolle, die Langweilige, die Kapriziöse, die Behende, die Fromme, die Schwermütige, die Leichtsinnige, die Geschwätzige, die Linkische, die Furchtsame, die Fesche, die junge Mutter. Die Charakterisierung geschieht wesentlich rhythmisch, während sie die melodische Erfindung kaum berührt, die überhaupt nicht sehr originell, noch weniger etwa geistreich ist. Zuweilen hilft der Verfasser mit kurzen Zwischenreden und Erklärungen dem Verständnis nach und entzieht damit der musikalischen Behandlung erst recht den Boden. Am ansprechendsten ist das 11. Bild.

Emil Bohnke, Klavierstücke (op. 6 und 8). Berlin, Simrock.

Die beiden Hefte bestehen aus je sechs Stücken, je einem Präludium, vier Intermezzi und einem Postludium, das im ersten Heft den Titel Burleske führt. Es ist durchweg gut fließende, geschmack- und reizvolle Musik, wenn auch ohne den Stempel tieferer Originalität oder gar Genialität. Ein Mangel scheint mir, daß sich die einzelnen Stücke in der Stimmung zu ähnlich sind und sich auch in den Tonarten zu nahe stehen, als daß sie heftweise als organisches Ganzes gut wirken könnten, wie es doch wohl die Absicht des Verfassers ist. Das beste von allen ist das schöne H-Moll-Intermezzo (op. 6, 5) im $^5/_{16}$-Takt, vor allem rhythmisch pikant; den nächsten Rang behauptet das B-Moll-Intermezzo (op. 8, 3) mit seiner, ich möchte sagen: hinkenden Triolenbewegung.

Walter Niemann, Sonate Nr. 2 F-Dur (Nordische) für Klavier (op. 75). Leipzig, Kahnt.

Die vorliegende Sonate, so schön sie im ersten und zweiten Satz ist (das letzte Allegro agitato fällt merklich ab), gehört nicht zu den besten Werken Niemanns. Nordischen Charakter trägt sie eigentlich nicht sehr, wenn sie auch einer Nordländerin gewidmet ist und das Adagio mesto die Überschrift „Im düstern, schweren Ton einer nordischen Ballade" trägt. Die Beziehung des Mottos aus Hebbel zu dem Tonwerk ist mir verborgen geblieben, wenn überhaupt eine anzunehmen sein soll. Jedenfalls paßte der ursprüngliche Titel „Pathetische Sonate", der sich auf dem Außentitel findet, besser zu dem heroischen Eingangsthema des ersten Satzes, das dann am Schluß des dritten wiederkehrt. Daß reizvolle Motive und feine Modulationen nicht fehlen, ist bei einem Werke Niemanns selbstverständlich. Albert Leitzmann

Richard Specht, Julius Bittner. Eine Studie. (Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung, herausgegeben von Hermann Wolfgang v. Waltershausen, Bd. X.) — Drei-Masken-Verlag München, 1921. 139 S.

Specht hat nach seinen eigenen Worten sein Bittner-Buch als Freund über den Freund geschrieben. Seine Freundschaft ist aber nicht gleichbedeutend mit Kritiklosigkeit; im Gegenteil, er tadelt an Bittner, was er zu tadeln hat, mit dem Nachdruck des Mannes, den

die Fehler seines Freundes mehr verdrießen, als die Fehler eines anderen, weil er den Freund von Unvollkommenheiten frei zu sehen wünscht. So ist das Lob nicht überschwenglich, der Tadel nicht gemildert, das Ganze aber erfüllt von einer schönen Wärme, und gestützt auf ein intimes Verstehen in menschlicher und künstlerischer Beziehung, wie es nur ein Betrachter gewinnen kann, der dem Künstler menschlich nahe verbunden ist.

Specht kennzeichnet Bittner sehr treffend, wenn er ihn als „Naturburschen der Kunst" charakterisiert, als eine Begabung, die ohne Reflexion in die Fülle der Eingebungen hineingreift, ohne zu wägen, ob auch alles taugt, und gerade dahin taugt, wo ihm sein Platz angewiesen wird. Aus dieser Grundauffassung leitet Specht sehr verständlich die Fehler und Vorzüge Bittners her, wie auch sein künstlerisches Versagen, sobald er anfängt, den bewußten Kunstverstand in Funktion zu setzen. — Die anfechtbaren Stellen des Buches sehe ich dort, wo Specht, von Bericht und Analyse abschweifend, Exkurse in Probleme von grundlegender Bedeutung unternimmt. Es muß grundsätzlich abgelehnt werden, daß der Verfasser einer an sich schon knapp gehaltenen Monographie sich im Vorbeigehen auf das Wesen des künstlerischen Produzierens, auf den Unterschied von Dilettantismus und Künstlerschaft und dergleichen einläßt. Diese Dinge sind viel zu kompliziert, als daß mit ein paar Sätzen etwas Zutreffendes darüber gesagt werden könnte. Davon aber abgesehen, verdient Spechts Buch weiteste Verbreitung, zumal es bisher die einzige zusammenfassende Veröffentlichung über Bittner ist, den das Publikum um so weniger kennt, als er bisher von den Bühnen arg vernachlässigt worden ist.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer

Kreuz und quer

Zur „Tim"-Geige. Vor mir liegt ein Prospekt über die „Tim"-Instrumente, nach welchem der Ingenieur R. P. Markstein das Rätsel des Geigenbaues gelöst, und das Geheimnis der italienischen Meister gefunden und ergründet ist. Und dies Geheimnis bestand darin, daß durch die vielen, unzähligen Erschütterungen, die ein Streichinstrument erleidet, eine Wanderung der Moleküle, eine Lockerung des Gewebes eintritt.

Ingenieur Markstein hat dazu ein Verfahren und eine Maschine erdacht, mit welcher diese Lockerung des Gewebes und eine Wanderung der Moleküle bewerkstelligt werden kann.

Hierzu möchte ich folgendes bemerken:

Gewiß ist eine Geige oder sonst ein Streichinstrument für den wissenschaftlich arbeitenden, physikalisch-musikalisch gebildeten und denkenden Geigenbauer kein Mysterium mehr. Wie jedes andere Ding, unterliegt auch das Streichinstrument den Gesetzen der Natur und ist ein Rechenexempel für den Geigenbauer, wie eine Brücke für den Ingenieur.

Sind die Holzplatten (Decke und Boden) zueinander in einem richtig bearbeiteten und errechneten Verhältnis, alle Spannungen genau abgeglichen, dann „muß" die Geige gut klingen und tonlich immer besser werden — allerdings auch nur bis zum Höhepunkt (wie im Drama), um dann wieder abzufallen poco a poco decrescendo — zum Verlöschen!

Für den Geiger ist es ganz gewiß von der größten Bedeutung, wenn er sich heute um einen, im Verhältnis zu den Phantasiepreisen der italienischen Meistergeigen, sehr billig zu nennenden Betrag ein Instrument erwerben kann, wenn es einem solchen Meisterinstrumente im Klange sehr ähnlich, vielleicht auch zur Zeit völlig ebenbürtig sein mag. Denn gerade der Musiker ist in der Regel der von der Glücksgöttin Fortuna am wenigsten bedachte Sterbliche.

Aber! Es ist ein Aber dabei, ein ABER, welches groß geschrieben werden muß, wie es in einer Rosenkreuzerschrift heißt! — Und dies ABER liegt darin:

Die italienischen Meisterinstrumente stehen jetzt im Höhepunkt ihres Glanzes, der durch jahrhundertelanges Spielen, durch sehr, sehr viele feine Erschütterungen (durch richtiges Spielen) entstanden ist. Wenn nun diese Prozedur auf eine kurze Spanne Zeit zusammengedrängt wird, verliert dieses Instrument, oder richtiger die Tonplatten, viel von Lebenskraft — Zusammenhangskraft der Moleküle — und wird den Tod eher erreichen, als wie ein normal behandeltes!

Es ist jedem denkenden Musiker klar, daß die italienischen Meisterinstrumente, wie sie aus der Hand ihrer Schöpfer hervorgingen, nicht so weich, so süß und groß klangen, wie sie heute klingen. Die Zeit und die eben genannten unzähligen Erschütterungen haben ihnen Härte und Widerstandskraft genommen, und heute schwingen sie frei. Würden sie aber schon zu Stradivaris Zeiten so geklungen haben, dann wären wir heute nicht mehr so entzückt von ihnen, denn wir würden nur die abfallende Kurve beobachten können. —

Nach meinen Erfahrungen und meinem Wissen ist es nicht notwendig, daß eine neue, normal gebaute Geige gleich „ganz italienisch" klingt, weil sie eben dadurch schon zu viele Lebenskräfte abgegeben hat.

Das Alter des Holzes an und für sich hat, wenn keine ungünstige atmosphärische Einflüsse vorhanden sind, keinen Einfluß auf den Klang. Auch die „molekulare Wanderung", die ich leider noch nicht mikroskopisch nachprüfen konnte, scheint nicht das Mysterium magnum auszumachen, sondern ich verlege den ganzen Schwerpunkt auf die Lockerung, auf die Dehnung der Gewebe. Eine neue, normal gebaute Geige ist am besten für den Nichteingeweihten mit einem Gummistrumpfband zu vergleichen.

Im Anfange zwickt dieses (normalerweise mit zu großer Spannung) gegen Fleisch und Arterien, bei öfterer Benutzung, also Dehnung, gibt die Widerstandskraft nach und es „paßt" und siehe: diese Spannkraft läßt immer mehr und mehr bis zur größtmöglichsten Ausdehnung nach und ist in seiner ursprünglichen Größe nicht mehr zu gebrauchen.

Genau so ist es mit dem Streichinstrument.

Im Anfang ist es auch zu straff gespannt, die vorhandenen, eigenen und die hineingelegten Spannungen verlieren sich aber allmählich, das Instrument spricht leichter an, die Kraft, die bis dato zur Erregung des Holzes notwendig war, transformiert sich, der Ton wird größer, edler und biegungsfähiger. Aber diese, jetzt erst richtig gewordene Spannung behält es leider nicht bei, sondern es geht nun langsam, aber sicher, bergab, wenn diese Spannung nicht immer wieder künstlich aufgefrischt wird.

Im allgemeinen ist es zu begrüßen, wenn den Musikern um einen annehmbaren Preis gute Instrumente geboten werden, so daß sich der einzelne nicht mehr mit irgendeiner alten „Schachtel" abquälen muß, nur deswegen, weil sie alt ist.

Leider ist in dem Prospekt kein Preisverzeichnis der einzelnen Gattungen, so daß also nicht gesagt werden kann, ob dieses „Verfahren" billig oder teuer berechnet wird.

Ein neues, gut gearbeitetes Instrument von einem tüchtigen Geigenbau-„Meister" ist besser wie ein altes, welches den Anforderungen nicht entspricht, und könnten auch schließlich die „Tim"-Instrumente empfohlen werden, wenn normale Preise verlangt werden.

A. Nützel, Neunkirchen a. Brand

Theoretisch-harmonische Spielereien. In Nr. 12 der Österreichischen Musikerzeitung, die sich in letzter Zeit sehr gehoben hat, findet man einen Brief abgedruckt, den Feruccio Busoni aus Amerika einem befreundeten Berliner Redakteur geschrieben hat und wir unsern Lesern mitteilen möchten, und sei es nur zu dem Zwecke, um ein neuestes Beispiel dafür zu geben, wie heutzutage Künstler (siehe Z. f. M. Nr. 22, S. 567) „theoretisch" spekulieren. Busoni schreibt u. a.:

Lieber Herr Redakteur!

Zwischen Minneapolis und New York habe ich hier einige Stunden Sonntagsrast. Die Reisetasche, die meine Arbeiten enthält, liegt auf dem Bahnhof; ein Klavier ist nicht im Zimmer; so bin ich auf meine Gedanken angewiesen. Erlauben Sie, daß ich Ihnen einen davon mitteile.

Die heutige und die kommende Harmonik interessieren mich und die musikalische Welt in gleicher Stärke. Vorläufig ist's noch ein Suchen und Tasten, aber ich sehe die Wege. Es sind ihrer fünf, und noch kein Komponist hat sie bis zu Ende beschritten.

Das erste neue harmonische Gebäude stützt sich auf die Akkordbildung nach gebräuchlichen Tonleitern. (Ich stellte 126 Skalen zusammen. Debussy verwendete aus 113 derselben nur die Ganztonleiter und auch diese nur in der Melodie.)

Den zweiten Weg weist mir Bernhard Ziehn*) mit der symmetrischen Umkehrung der Harmoniefolgen.

Ein dritter Weg ergibt sich durch die voneinander unabhängige Führung der Stimmen in polyphonen Sätzen. (Ich habe als Experiment eine fünfstimmige Fugen-Durchführung konstruiert, in welcher jede Stimme in einer anderen Tonart steht, so daß der Zusammenklang neue Akkordfolgen bildet.)

Ein Viertes wäre die Anarchie, ein willkürliches Neben- und Übereinanderstellen von Intervallen nach Laune und Geschmack. (Arnold Schönberg versucht's; beginnt aber auch, sich im Kreise zu drehen.)

Das Fünfte wird die Geburt eines neuen Tonsystems sein, welches die vier vorgenannten Manieren in sich schließen wird.

Ich glaube, dieses Verzeichnis ist ebenso klar wie lückenlos; es enthält genug Material, um einen umfangreichen Band auszufüllen. Dieser bleibe dem neuesten Theoretiker überlassen. — Denn jede gute Theorie läßt sich in einem knappen Satze ausdrücken, sowie jeder fundamentale Satz Stoff zu einer beliebigen Ausbreitung enthält. Allerdings pflegt die Welt nur durch mehrbändige Werke sich überzeugen zu lassen...

Ihr ergebener
Ferruccio Busoni.

Man sieht, wie rein verstandesmäßig die neue Harmonik zustande kommen soll. Während es bei einem Goethe heißt: Hier hilft das Tappen nichts, heißt's hier: Vorläufig ist's noch ein Suchen und Tappen. Ferner, wie mechanistisch-materialistisch geht's hier zu: man sucht, stellt auf künstliche, rechnerische Art Tonleitern zusammen und fängt an, mit ihnen zu operieren. Man geht (zweiter Weg) als bejahrter Künstler zum Theoretiker, interpelliert diesen, läßt sich von ihm beraten und anregen. Wie war's doch früher, als die Künstler stark und die Theoretiker — eben Theoretiker waren? Da lebten die beiden fast wie Hund und Katze — viele Menschenalter lang eilte oft der Künstler dem Theoretiker voraus. Heute, wo alle, alle künstlerischen Verhältnisse auf den Kopf gestellt sind, dem Künstler jeder echte Instinkt abgeht, ist es auch hier umgekehrt: der Theoretiker weist kompaßlosen Künstlern den Weg, Irrwege natürlich, denn nur dem mit Natur und Instinkt begnadeten Genie ist es gegeben, „außerhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen". Noch immer sind aber Theoretiker, und mögen sie in ihrer Art wirklich etwas geleistet haben, mißglückte Künstler gewesen — ein Riemann, Zarlino usw. so gut wie ein Ziehn —, nur die Unfähigkeit zur eigentlichen Kunst ließ sie zu Theoretikern werden. Doch weiter (dritter Weg): Der Künstler „konstruiert" Fugen-Durchführungen. Hat man es mit einem Physiker, einem Baumeister, Mathematiker oder mit einem Künstler zu tun? Viertens: Der anarchische, willkürliche Weg! Hält man es für möglich, daß jemand, der wenigstens drei Sinne beieinander hat, in allem Ernst behaupten kann, auf anarchisch-willkürliche Weise könne irgendwie etwas Brauchbares, geschweige gesetzmäßig Organisches entstehen? Das Fünfte wäre aber eine Zusammenfassung aller instinktlosen Dummheiten. So hätte also die „neue Harmonik" auszusehen! Versteht man nun unsre „Betrachtung" in einer der letzten Nummern? Das Schönste am Ganzen ist freilich, daß Busoni nicht nur nicht im geringsten ahnt, welch schlimme Dinge er aus der Schule schwatzt, sondern daß er wirklich in aller Ehrlichkeit glaubt, in derartigen Narreteien beruhe die Zukunft der Kunst. Schnell deshalb ein Verslein:

Ferruccio, Ferruccio,
Mit solcher Kunst geht's futschio!

* *

Essen. Folgende, uns zugegangene Notiz glauben wir unsern Lesern, auf Grund des Artikels über Schreker in der letzten Nummer, ohne weiteren Kommentar mitteilen zu können:

„Die 13malige — also selbst eine Stadt wie Essen ist zu einem Dutzend Aufführungen gezwungen worden! D. Schrftl. — Wiedergabe seines „Schatzgräbers" im hiesigen Stadttheater veranlaßte Prof. Franz Schreker, jüngst einer Aufführung seines Werkes unter Kapellmeister Ferdinand Drosts Leitung beizuwohnen. Diese Gelegenheit benutzte er, Drost für die inspirierte, seinen (des Autors) Absichten selten nahe gekommene, äußerst gewissenhafte Ausdeutung zu danken. Selbstverständlich verfehlte er nicht, auch den Trägern der Hauptrollen (Walter Favre, Ottilie Schott, Adolf Gräbke) und dem Orchester seine ungeteilte Anerkennung auszusprechen. Am Ende bereiteten die Theatergäste dem Komponisten und den Ausführenden lebhafte Huldigungen. Wie wir hören, studiert Drost für Januar 1922 erstmalig Schrekers ‚Die Gezeichneten' ein."

Die Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" soll im Mannheimer Nationaltheater Anfang Dezember zum erstenmal in neuer szenischer Einrichtung des Intendanten Dr. Adolf Kraetzer zur Aufführung gelangen.

Freiburg i. B. Prätorius-Orgel. Dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität (Direktor Prof. Dr. W. Gurlitt) hat der Orgelbaumeister O. Walcker (Ludwigsburg) eine Orgel gestiftet, die den Namen Prätorius-Orgel (M. Prätorius ist der berühmte Verfasser des „Syntagma musicum" [1615 bis 1620], des fundamentalsten früheren Werkes über Instrumente und Instrumentierung) erhalten hat. Die Einweihung findet am 4. Dezember statt; vorgeführt wird das Werk von Prof. K. Straube.

*) Es handelt sich um den deutsch-amerikanischen Musiktheoretiker B. Ziehn, von dem, wie die Redaktion der genannten Musikzeitung zu berichten weiß, ein neues Werk herausgekommen ist: „Fünf- und sechsstimmige Harmonie und ihre Anwendung in 800 Beispielen" (zu beziehen sei es vom Musikverlag Richard Kaun). Da Ziehn (geb. 1845) nach Riemanns Lexikon 1912 gestorben ist, müßte es sich wohl um ein nachgelassenes Werk handeln.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Die Hochzeit des Faun", Oper von B. Sekles. (Wiesbaden, Staatstheater.)

„François Villon", Oper von A. Noelte. (Nürnberg, Stadttheater.)

„Doktor Eisenbart", musikalische Komödie von Herm. Zilcher. (Leipzig, Neues Theater.)

KONZERTWERKE

„Tag und Nacht", sinfonische Suite von J. Haas und Tedeum von W. Braunfels. (Köln.)

„Elga", Notturno von E. Lendvai. (Dresden, Staatsoper.)

„Sonate Nr. 2" (A-Moll), op. 44 für Violoncello und Klavier von E. Frey. (Dresden.)

„Die Blinde", für gemischten Chor, Sprecherin, Solosopran und -tenor, Geige, Klavier und Harmonium von K. Kluge. (Plauen i. V.)

„Doppelfuge für großes Orchester" von W. Schilling; „Zwei orientalische Tänze" von W. Rose. (Hannover, Ring-Orchester.)

„Römische Suite", op. 40, von G. Erlemann. (Trier, Philharmonistisches Orchester.)

„Drei Choralmotetten" für sechsstimmigen Chor a cappella von G. Schumann. (Berlin, Singakademie.)

„Vorspiel zu einem Drama" von Lothar Windsperger; „Passacaglia und Doppelfuge" von Hermann Unger; „Konzert-Ouvertüre" von Carl Pillney; „Streichquartett B-Moll"; „Klavier-Trio" von H. Lemacher. (Meiningen.)

„Vierte Sinfonie E-Moll" von E. Straesser. (Stuttgart.)

„Streichquartett op. 54" von P. Graener. (Berlin, Barmas-Quartett.)

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Das Christelflein", Spieloper von H. Pfitzner. (Berlin, Staatsoper.)

„Frau ohne Schatten" von R. Strauß. (Hamburg, Stadttheater.)

„Streichquartett in A-Moll" von Fr. Kreisler. (Berlin, Klingler-Quartett.)

„Serenade für kleines Orchester" von E. Kunsemüller. (Berlin, Blüthner-Orchester.)

„Drei Palestrina-Vorspiele" von Pfitzner; „Idylle" von Aug. Reuß; „Arlecchino" von Busoni; „Der Morgen", sinfonische Dichtung von L. Duvosel; Suite aus „Bürger als Edelmann" von Strauß; „Verklärte Nacht" von Schönberg; IV. Sinfonie von Mahler; VIII. Sinfonie von Bruckner. (Meiningen, ehemalige Hofkapelle.)

Musik im Auslande

Barcelona. Hier gelangte Bachs Matthäus-Passion zur Aufführung.

Rom. Kapellmeister Reiner ist von der Direktion des Teatro Costanzi in Rom aufgefordert worden, im Dezember dort die „Meistersinger" einzustudieren und zu leiten.

Paris. Das erste Sinfoniekonzert dieser Spielzeit durch das „Orchestre de Paris" brachte als Programm: Bach, Beethoven, Mozart. (Zwei Arien aus „Figaros Hochzeit", Beethovens C-Moll-Klavierkonzert, Bachs E-Dur-Violinkonzert.)

Helsingfors. Die finnische Staatsoper plant in kommender Spielzeit zum ersten Male Aufführungen der „Meistersinger", außerdem der „Josephs-Legende" von Richard Strauß unter Leitung von Prof. F. Mikorey.

Von Gesellschaften und Vereinen

Dresden. Der Mozart-Verein veranstaltete eine Aufführung der Mozartschen C-Moll-Messe (K. V. 427) in der ergänzenden Bearbeitung von Aloys Schmitt (gest. 1902), seinem einstigen Gründer und ersten Leiter, und E. Lewicki, seinem jetzigen Vorsitzenden. Das Werk, das vor 20 Jahren (3. April 1901) in dieser Gestalt der Welt wiedergegeben wurde, zeigt selbstverständlich keine höhere Stileinheitlichkeit. Doch stellt es als durchaus Mozartsche Kirchenmusik, und weil gerade unter den Bruchstücken des Originals einzelne Perlen sind — vor allem das achtstimmige „Qui tollis" im Gloria! — eine dankbare Aufgabe für größere Kirchenchöre dar. Die Aufführung unter Rich. Fricke mit dem Chor der Martin-Luther-Kirche war lobenswert. Von den Solisten war Doris Walde (Sopran) am besten am Platz.

Weißenfels a. S. Der Konzertverein brachte im Stadttheater am 7. November unter Leitung des Kapellmeisters Oswalt Stamm eine sehr erfolgreiche Aufführung des musikalischen Dramas „Herakles" von Händel.

Dresdner „Orpheus". Prof. Albert Kluge, der erfolgreiche Chormeister des „Orpheus" seit 28 Jahren, tritt seiner Gesundheit wegen mit Ende des Jahres von dieser Stellung zurück.

Dresden. In einem Konzert des Tonkünstlervereins kamen als Manuskripturaufführungen Kompositionen von Mozart, Händel und Haydn zum Vortrag. Den köstlichen Mozart-Fund machte der Leipziger Flötist Schwedler: Kompositionen für Spielwerke, die er für Flöte, Oboe und Bratsche bearbeitet hat. Die zweite „Neuigkeit" war eine G-Moll-Sonate für zwei Violinen und bezifferten Baß von Händel, deren Klavierpart Hans Sitt ausgesetzt hat. Endlich kam ein Concertante für Oboe, Violine, Viola, Cello und Klavier von Joseph Haydn heraus, ein Werk von entzückender Frische, das Prof. E. Lewicki aufgefunden hat.

Persönliches

Der ehemalige Hofopernsänger Richard Gutzschbach ist in Dresden gestorben. Er hat der Oper von 1878 bis 1905 als Solist angehört.

Unser sehr geschätzter Mitarbeiter Prof. Heinrich Schwartz in München, der auf eine 35jährige verdienstvolle Lehrtätigkeit an der Akademie der Tonkunst zurückblicken kann, hat sein 60. Lebensjahr vollendet. Wir wünschen dem ausgezeichneten Künstler noch eine weitere segensreiche Wirksamkeit.

Felix Weingartners Lebenserinnerungen werden um Ostern 1922 erscheinen im Verlage der Wiener Literarischen Anstalt.

Dr. Alfred Heuß machte eine kleine Vortragsreise in die Schweiz, wo er über das Wesen des Liedes und über Johann Seb. Bach sprach.

Armin Knab. Freunde der Liedkunst des Komponisten Armin Knab haben einen Aufruf zur Subskription auf dessen „Zwölf Gesänge aus des Knaben Wunderhorn" erlassen. Der Erfolg des Aufrufs war bis jetzt so günstig, daß der Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig die Herausgabe der Lieder übernommen hat. Die Subskription ist bis Spätherbst noch offen (20 M. für den 48 Seiten fassenden Band) bei Oskar Lang, München, Wagnerstr. 2.

Dr. Hermann Poppen (Karlsruhe) ist zum Musiklehrer mit dem Titel Akademischer Musikdirektor an der Universität Heidelberg ernannt worden.

Aus noch unbekannten Flötenkompositionen von Joh. Joach. Quantz', Friedrichs II. berühmtem Lehrer,

veröffentlicht soeben der Verlag Rob. Forberg, Leipzig, Sonaten für eine Flöte und eine Sonate für zwei Flöten mit Klavierbegleitung, letztere eignet sich auch vorzüglich zum Vortrag für zwei Violinen. Bearbeiter sind Otto Wittenbecher, Lehrer am Leipziger Konservatorium (Klavierpart) und Oskar Fischer, Soloflötist im Leipziger Gewandhausorchester (Flötenstimme).

Walter Steinert, bisher Direktor des hallischen Apollotheaters, wurde von der Stadt Stralsund zum Intendanten des Stadttheaters berufen.

Hermann Drechsler vollendete am 30. November d. J. in Bremen sein 60. Lebensjahr. Über die Bedeutung H. Drechslers im zeitgenössischen Kunstschaffen brachte unsere Zeitschrift Jahrgang 1885 Heft 31 von H. Oehlerking (Elberfeld) einen eingehenden Artikel.

Paul Neldner, Inhaber des großen Pianoforte- und Musikalienmagazines in Riga, feierte sein 40jähriges Geschäftsjubiläum. Bekannt als Verleger bedeutender Werke russischer Komponisten, hat er sich auch um die Förderung deutscher Musik im Baltikum große Verdienste erworben. Als Theater- und Konzertagent hat er Riga ca. 2000 Konzerte erster Künstler geboten.

Der Tonkünstler Oscar Meyer, von dem das musikalische Rätsel in dieser Nummer stammt, ist nach kurzer Krankheit in Wiesbaden, wo er zum vorübergehenden Besuche weilte, gestorben.

Konzertnachrichten

Henri Marteau spielt sein C-Dur-Violinkonzert op. 18 am 5. Dezember in Budapest (Philharmoniker), am 13. Dezember in Plauen i. V., am 13. Januar 1922 in Warschau, am 13. und 14. März 1922 in Köln (Gürzenich).

E. Erdmanns Sinfonie op. 10, die mit großem Erfolge ihre Uraufführung beim Tonkünstlerfest in Weimar erlebte und seitdem mit gleichem Erfolge in vielen Städten gespielt wurde (Aachen, Berlin, Bochum, Danzig, Dresden, Hannover, Magdeburg, Stuttgart, München), wird auch in diesem Winter in vielen größeren Städten des In- und Auslandes aufgeführt werden.

Die C-Dur-Sinfonie von V. Andreae wird im Dezember vom Wiener Konzertverein unter Ferd. Löwe aufgeführt. Auch Prof. A. Nikisch wird die Sinfonie im Leipziger Gewandhaus dirigieren.

H. Suters D-Moll-Sinfonie gelangt zur Aufführung in Darmstadt unter Generalmusikdirektor M. Balling, ferner in Krefeld und Trier.

Preisausschreiben

Ein Preisausschreiben für Kammermusikwerke deutscher Komponisten ist vom Arbeitsausschuß der Rheinischen Kammermusikfeste erlassen worden. Zugelassen sind unaufgeführte und unveröffentlichte Kompositionen jeder Gattung bis zur Kammersinfonie, ausgenommen solche mit Klavier. Die ausgesetzten Preise betragen 3000 Mark (1. Preis) und 1000 Mark (2. Preis). Einsendungen sind bis zum 25. Januar 1922 zu richten an den Ausschuß der Rheinischen Kammermusikfeste, Köln, Eifelstraße 9.

Schriftleitungsvermerk

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen Steingräber-Verlag, C. F. Kahnt, Ernst Eulenburg, sämtlich Musikverläge in Leipzig, bei. Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung derselben, machen ferner auf die Bezugsbedingungen am Fuße der 3. Umschlagseite aufmerksam und bitten um rechtzeitige Bezahlung des Abonnementsbetrages, damit die Zusendung keine Unterbrechung erleidet.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Für die Schriftleitung verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Ausstattung: Wilhelm Scheffel, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 24, erscheint am Sonnabend, den 17. Dezember 1921

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

88. Jahrgang Nr. 24 | *Leipzig, Sonnabend, den 17. Dezember* | 2. Dezemberheft 1921

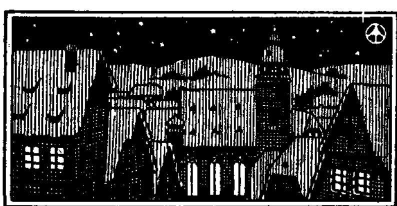
INHALT:

Musikalische Gedenktage

16. 1770 Ludwig v. Beethoven * in Bonn — 1775 François Adrien Boieldieu * in Rouen Seine beste Oper ist die „Weiße Dame" / **17.** 1749 Domenico Cimarosa * in Aversa. Berühmteste Oper „Die heimliche Ehe" — 1854 Philipp Wolfrum * in Schwarzenbach a. Wald. Der bekannte Heidelberger Musiker / **18.** 1737 Antonio Stradivari † in Cremona — 1786 Karl Maria v. Weber * in Eutin (Oldenburg) — 1862 Moritz Rosenthal * in Lemberg. Der phänomenale Klaviertechniker / **19.** 1818 Charles Dancla * in Bagnères. Violinprofessor u. Komponist / **21.** 1890 Niels Wilhelm Gade † in Kopenhagen — 1899 Charles Lamoureux † in Paris. Bedeutender Dirigent / **22.** 1853 Teresa Carreño * in Caracas (Venezuela). Die berühmte Pianistin / **24.** 1824 Peter Cornelius * in Mainz — 1908 François Auguste Gevaert † in Brüssel. Hochbedeutender Musikgelehrter / **25.** 1728 Johann Adam Hiller * in Wendisch-Ossig (Görlitz). Der Singspiel-Hiller / **26.** 1855 Arnold Mendelssohn * in Ratibor. Bemerkenswerter Komponist / **27.** 1841 Aug. Philipp Spitta * in Wechold bei Hoya (Hannover). Der große Bach-Biograph / **31.** 1899 Karl Millöcker † in Baden (bei Wien).

EINE MUSIKALISCHE WEIHNACHTSPREDIGT

VON FRANCISCUS NAGLER


Liebe Festgemeinde!

Die Ansprüche unsrer Zeit gehen aufs Gewaltige. Nur Großes kann ihr imponieren, Unscheinbares muß sie übersehen. Und aufs Äußerliche gehen sie. Was etwa Herz und Gemüt anspricht, kann, weil die Erreichung der Ziele hindernd, keine Berücksichtigung finden. Ziel aller Ziele ist das Geld. Auch auf musikalischem Gebiete. Ein Hasten und Jagen, ein Schieben und Schergen sondergleichen ist losgebrochen. Das erheische die Not der Zeit, so sagt man. Rücksichtslosigkeit, brutale Rücksichtslosigkeit ist die Parole. Alle Liebe scheint aus der Welt geschwunden. Nur einmal im Jahre ist es, als ob sich die Welt besinne, daß sie auch eine Seele hat: zu Weihnachten. Ein seltsamer Rausch von Güte geht da durch das deutsche Volk, wie wenn alle Herzlichkeit und Innigkeit, die das ganze Jahr über geschlafen, plötzlich erwacht wären. Weihnachten! Milder Kerzenschein strahlt auf. In heimelichen Glanz und Schimmer ist

die winterliche Welt getaucht. Ein Singen und Klingen hebt an in Hütten und Palästen. Von tausend und abertausend Lippen strömen selige, süße Melodien, und wo nur ein Instrumentlein sich findet, mischt es sich in die große und doch so leichtverständliche Sinfonie vom Heiligen Christ, von der Heiligen Nacht.

Weihnachten! Hat das Wort wirklich für alle echten Klang? Wenn je, dann ist das heutzutage zu bezweifeln. Das Fest der Liebe ist für viele ja nichts anderes als ein glänzendes Geschäft. Und wer nicht darauf bedacht sein kann, unter gütiger Mitwirkung der schenkenden Liebe seinen Geldsack zu füllen, der freut sich wenigstens der Tage der Ruhe im Kreise der Seinen, der genießt die eigentümlich zauberische, ihm im Grunde aber unerklärliche Stimmung um diese Zeit, die nach seiner Meinung durch die Kinder und hauptsächlich für die Kinder geschaffen ist. Was ist denn die alte Geschichte von dem Stalle da zu Bethlehem auch weiter als ein anmutiges Kindermärchen? Wenn man sein bißchen Verstand und Vernunft zu Hilfe nimmt, bleibt sie eigentlich sogar nur eine Farce. Das denkt man, spricht es vielleicht auch aus und macht den «Rummel» doch mit, obwohl man schließlich — aus Überzeugung — gar aus der Kirche ausgetreten ist. Um der Kinder willen macht man mit.

Liebe Gemeinde! Erschrickt unser Herz nicht bei dem Erkennen der fürchterlichen Unwahrhaftigkeit, mit welcher unser Volk Weihnachten feiert? Im Lichterglanze des Christbaumes trällert es gedankenlos die Lieder, deren Inhalt, Jahrtausende alte, als ewige Wahrheit gepriesene Sätze, seinem Herzen fremd ist. Freilich, Weihnachten ist zum Kinderfest, zum Familienfest, zum Volksfest geworden. Die Spuren seines religiösen, seines kirchlichen Ursprunges sind für viele fast verwischt. Wer und was daran schuld haben mag, kann uns jetzt nicht beschäftigen, zumal damit der Schleier der Lüge über dem Feste für uns nicht verschwinden würde. Mir brennt heute nur die eine Frage auf der Seele: Welche Rolle spielt dabei die Musik der Gegenwart? Soll ich's aussprechen — eine traurige?

Weihnachten, das Fest der Musik! Weihnachtsmusik, deutsche Weihnachtsmusik! Ja, gibt's denn überhaupt andere? Uns ist, als könnte das gar nicht sein, als wäre Weihnachten an das Deutschtum gebunden, so liebevoll hat sich unser Volk seinem Charakter entsprechend dieses Festes angenommen, seit es gefeiert wird. Zu den Dichtungen frommer Christen fand es in gläubiger Einfalt die schönsten Weisen, nachdem ihm Martin Luther die Zunge gelöst hatte. Die großen Meister Schütz und Bach feiern die Heilige Geburt in Oratorien, auch Händel findet für das Wunder in Bethlehem die innigsten Töne. Und den Großen folgt eine ganze Schar von aufrichtigen Sängern, das Christkind zu preisen. Kirchenmusik sind ihre Werke, dem Kirchenvolke brachten sie ihre Gaben, die einem andächtigen Christenherzen entflossen. Wie alle echte, wahre Kunst hat auch diese musikalische Weihnachtskunst ihre Quelle im religiösen Bewußtsein. Wie steht es dagegen heute? In geradezu jämmerlicher Dürftigkeit tröpfelt das armselige Brünnlein der ehrlichen Weihnachtsmusik. Immer kleiner ist die Zahl derer geworden, die in gläubiger Einfalt dem Kindlein in der Krippe ihr Lied singen.

Mit bangem Herzen überschaue ich an dieser Stelle das ganze Feld der Kirchenmusik der neuen Zeit: Wo sind die Großen, die es bestellen sollten? Einst saßen an den Orgeln und standen an den Kirchenpulten die Besten und schrieben für ihre Gemeinden sich die geistliche Musik vom Herzen, unbekümmert um Kritik, glücklich im Gefühl ihrer Bestimmung. Sieh dich um, liebe Gemeinde, im ganzen deutschen Vaterlande und zeige mir die Stellen, wo ein Kantor oder Organist mit naiver Selbstverständlichkeit für seine Kirche komponiert, du wirst wenig Glück haben. Überall tüchtige Musikanten und keine Komponisten. Einst mußte da jeder pflichtgemäß seine Kirchenmusiken schreiben so gut oder schlecht er es konnte. Ist das etwa der deutschen Musik von Schaden gewesen? »Auftragsmusik« — »Gebrauchsmusik« ist des Tonsetzers von heute unwürdig. Siehe da, Bachs Werke sind beinahe alle Gebrauchs-, Haydns und Mozarts fast alle Auftragsmusik! Und wer auch nicht im dienstlichen Verhältnis zur Kirche stand, widmete ihr doch vom besten, was er hatte. Können wir uns die Wiener Meister ohne ihre Messen und Kirchengesänge denken? Was ist? Bringen es die Musiker unserer Tage nicht mehr? oder wollen sie nicht, um nicht für kirchengläubig, also rückständig zu gelten? Fast möchte man es glauben; denn was an neuen geistlichen Werken

von Wert aufkommt, das hat nicht den Stempel für die Kirche, sondern für den Konzertsaal an sich, fast als ob der Autor fürchtete, in falschen Geruch zu kommen, nicht rein künstlerisch genommen, oder — was mir noch wahrscheinlicher ist — nur gottesdienstlich aufgeführt zu werden. Keiner, der bedeutend ist oder sich dafür hält, will mehr Hausmusik schreiben, auch nicht Gotteshausmusik. Man kann es beinahe niemand verdenken zu einer Zeit, da heiligste Hausmusik wie Bachs Kirchenkantaten in den Konzertsaal vor ein sensationsüchtiges beifallklatschendes Publikum gezerrt wird.

Zurück zur Weihnachtsmusik! Was ist aus ihr geworden, seit das Christfest zum bloßen Familienfeste abflachte? Sie hat wie das Fest selbst den tiefen, religiösen Kern verloren. Seichte, das Weihnachtswunder kaum berührende, rein äußerliche, nicht mehr kindlich-fromme, sondern meist kindische Dinge behandelnde Texte haben seichte Lieder veranlaßt, und gar die im Gefolge der Klavierseuche auftretenden Instrumentalstücke geben ein beschämendes Zeugnis von dem geistigen und seelischen Tiefstande des gebildetseinwollenden Teiles unseres Volkes.

Liebe Festgemeinde! Wie könnten wir aber trauern in den Tagen der weihnachtlichen Freude! Auch nützt es nichts, die Hände jammernd in den Schoß zu legen. Hier erwächst jedem, der Gaben hat, die Pflicht, zu helfen, daß es anders, daß es besser werde mit unserm Volke. Wer auf musikalischem Gebiete widmet dem heute seine Kräfte? Wer läßt sich herab, im guten Sinne volkstümlich zu sein? Auch die es offenbar könnten, spannen ihr Wollen im Kampf zu höchst künstlerischen Zielen. Als ob in der schlichtesten Weise nicht mehr echte Kunst stecken könnte, als in der gigantischsten Sinfonie, im großartig sich gebärdenden Musikdrama.

Liebe Gemeinde! Höre heute am Weihnachtsfeste den Ruf und die herzliche Bitte: Alle, die ihr bonae voluntatis seid, kehret um von dem falschen Wege, bekehret euch zur Schlichtheit in eurem musikalischen Herzen. Nicht, daß ihr das Heil im Kleinen, und in großen Formen das Unheil sehen wollt, — wer wollte solche Schwachheit predigen! — aber der Geist macht das Werk. Und ein hoher Geist schöpft seine Kraft niemals nur aus dem Verstande, sondern aus dem Gemüte. Die Schlichtheit im Gemüte, das ist's, was der neuen Musik fehlt, Die können euch freilich die modernen, falschen Kunstpropheten nicht geben. Geistreich sind sie, aber ihre Worte und Taten atmen jiddisch-künstlerischen Geist. Sie knieen, auch anderen Glaubens, vor dem Kinde in der Krippe, wenn es in ihre «Richtung» paßt.

Liebe Gemeinde! Auch in der Musik hat also das verfluchte Verstandesathletentum die klarsten Quellen verschüttet. Laßt sie uns wieder freilegen, von Weihnachten her soll uns der Mut dazu kommen. Ich kann nicht glauben, daß die Mystik ihren Einfluß auf die Tonkunst verloren habe, vielmehr glaube ich heißen Herzens an die Wiederkehr ihrer göttlichen Allgewalt. Aber — «so ihr nicht werdet wie die Kinder», so werdet ihr des Segens dieser Gnade nicht teilhaftig werden. Im Jesuskinde ist die Gottheit Mensch geworden, die Welt zu erlösen, so lehrt der Christenglaube. Auch der deutschen Musikwelt ward einst ein Kind geboren, daß es sie erlöse: Mozart! In ihm ist die Göttlichkeit der Musik Mensch geworden. Mozart, das ewige Kind! Er wird euch erlösen, so ihr an ihn glaubt. Denn nur das Ewig-Kindliche kann uns erlösen. In allen Musikgeschichten ist zu lesen, wie Bach gerade aus der Tiefe seines gläubigen Empfindens heraus die größten Werke geschaffen habe. Rührt uns das nicht am Herzen? War Haydn ein Trottel, wenn er, wie er selbst erzählt, vor der Arbeit der Komposition innig um Kraft zum Schaffen gebetet habe? O, daß uns von Weihnachten her auch die Herzenseinfalt käme, ohne die nichts Großes geschehen kann, ohne die der Kunst je und immer die bezwingende Wahrhaftigkeit fehlen wird. Weihnachten! Das Wesen des Festes läßt sich nur in Musik fassen. Bei keinem Ereignis berichtet das heilige Buch der Christenheit davon, daß himmlische Harmonien erklungen seien, nur bei der Weihnachtsgeschichte. Mische dich unter die Chöre der göttlichen Musikanten, liebe Gemeinde, singe und spiele mit ihnen das Gloria in excelsis und merke, wie vor dem Wunder des Christkindes alle unwahren, bombastischen und spitzfindigen Künste in nichts zerstieben und nur eine reine Kunst bestehen kann. O heilige Simplizität! Laß dir diese Erkenntnis zum herrlichsten Weihnachtsgeschenke werden, dessen Besitz dich dauernd mit höchster Freude erfüllen und dein Tun weihen wird. Zum Heile der deutschen Musik! Zum Segen des deutschen Volkes! Amen!

Musik und Theosophie

Von Emil Petschnig / Wien

(Fortsetzung und Schluß).

Ich habe im Vorstehenden, wenn auch nur in Blitzlichtbeleuchtung, die Tendenzen modernsten Tonschaffens aus dem Gesichtswinkel der theosophischen Lehren betrachtet, wozu mich A. Schönbergs Oratoriumdichtung „Die Jakobsleiter" berechtigte, welche völlig auf deren Boden steht und daher auch eine entsprechende Vertonung erwarten läßt. Dabei ergab sich manches anmutende Zeichen einer Lossagung vom Derbsinnlichen und dabei Gemütsarmen der schon überreifen neudeutschen Schule: Die wiedererwachte Sehnsucht nach der Natur, nach der Melodie, nach sparsamer und individualisierender Verwendung der technischen Mittel. Als einer dem Quietiv des Nirwana zustrebenden Weltanschauung widerstreitend empfanden wir aber in dieser Musik die vielmehr auf Krampf und Kampf hindeutenden Kakophonien, deren herrschsüchtig sich behauptendes Über- und Gegeneinander von Akkorden und Stimmen bereits im Notenbilde förmlich zu greifen ist. Auch die Kurzatmigkeit der Form mußten wir durchaus als dem nach Breite verlangenden Wesen der Tonkunst unangemessen bezeichnen. Ob und inwiefern aus d i e s e n p r o u n d c o n t r a, die beide, wie am Beispiel der Melodie gezeigt, in sich selbst wieder noch keineswegs einig sind, der Phönix einer neuen Tonsprache erstehen wird, sollte in aufmerksamer, unvoreingenommener Zuschauerstellung abgewartet werden. Augenblicklich spricht der Schein allerdings eher für eine zu weit getriebene Auflösung der ehemaligen Kompaktheit, für eine alle Wirkung vernichtende Zerfaserung der Musik, für ein Vorherrschen von noch immer unter dem Zwange grassierender Psychosen waltender destruktiver Tendenzen, die wir gegenwärtig ja auch auf allen anderen Gebieten des politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Lebens am Werke sehen, statt auf einen Neubau hinzuweisen, der im okkulten Sinne Ausfluß eines geläuterten Menschentums wäre und Schillers Forderung an „die Künstler" erfüllte:

> Erhebet euch mit kühnem Flügel
> Hoch über euren Zeitenlauf!
> Fern dämmre schon in eurem Spiegel
> Das kommende Jahrhundert auf.

Ob die allermodernste Musik nicht eher ein Ende als einen Anfang bedeutet, kann also erst die Zukunft lehren. Dazu ist ihr zu weiterer Entwicklung Muße und Ruhe zu geben. Denn die Gesetze künstlerischer Revolutionen sind die nämlichen wie die politischer. Hier wie dort braucht das träge Denkvermögen der Masse Zeit, sich in ungewohnte Verhältnisse und Ansichten einzuleben. Zu rasch und zu viel auf einmal macht kopfscheu. Die durch eine übermäßige Propaganda grundstürzender Prinzipien gebildete Treibhausatmosphäre läßt den Verdacht wach werden, daß es sich da um ein künstliches, nur unter künstlich geschaffenen Existenzbedingungen mögliches Gebilde handele, dem kein langes Leben, keine Fortpflanzungsfähigkeit beschieden ist.

Ganz ebenso verhält es sich mit E. Busoni, dem zweiten Forschungsreisenden nach musikalischem Neuland in unseren Tagen, und seinen Bestrebungen. Schon 1917 legte er in dem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" sein Programm vor, darob sich eine bewegte Diskussion entspann. Überflüssigerweise, wie mich dünkt. Denn was von Busoni vorgebracht wird, sind Anschauungen, denen man schon beim alten Pythagoras begegnet, Stimmungen und Phantasien, wie sie sich zahlreich in E. T. A. Hoffmanns Kreislerbuch und andern poetischen wie musikalischen Schriften dieses hypersensiblen Geistes finden und seither geradezu zu Gemeinplätzen geworden sind — eine Verwandtschaft, auf die Busoni übrigens selbst ausdrücklich und (aus den „Serapionsbrüdern") z i t a t b e l e g t hinweist. All das sind schöne Ideen, die aber in ihrer echt romantischen Luftigkeit keinerlei festen Punkt darbieten, von dem aus man das n a c h u n v e r r ü c k b a r e n a k u s t i s c h e n G e s e t z e n a u s d e r P h y s i k d e s U n i v e r s u m s u n d d e m v i e l t a u s e n d j ä h r i g e n m ü h s a m e n W e r d e g a n g d e s M e n s c h e n g e s c h l e c h t s h e r a u s entstandene Gebäude unserer heutigen temperierten Musik erschüttern könnte. Gewiß kann und darf man nicht apodiktisch behaupten, es gäbe kein „Weiter", kein „Höher" mehr über den jetzigen Stand der Kunst Polhymnias. Gewiß hat schon so mancher manchesmal das Bedürfnis empfunden, von ihr Sensationen zu erfahren, denen gleich, die Opium- und Haschisch-Genuß zu vermitteln pflegen, schwebende, farbenberauschende, lustvolle. Und so mancher unserer musikalischen Impressionisten hat auch in der Tat sie zu verwirklichen getrachtet. Aber ach, welch ein Unterschied zwischen der hier erlebten und der ursprünglich erträumten Wirkung! Der Pferdefuß der Materie kommt auch da wieder zum Vorschein, der Materie, in die alle Ideen, gleichviel, ob von Denkern, Künstlern oder Erfindern, sich kleiden müssen, wollen sie sichtbar und dadurch mitteilbar werden. Auch der feinste Stoff, der auf Luftschwingungen einherreitende Ton, ist von diesem Tribut an die Erdhaftigkeit nicht befreit, da die zu seiner Hervorbringung nötigen Werkzeuge trotz aller bereits

erreichten technischen Vervollkommnungen noch immer genug des Unzulänglichen, Beschränkten, Massiven an sich haben, um derart überfeinerte Empfindungen restlos wiedergeben zu können. So versteht sich Busonis im Januar-Doppelheft 1921 des „Anbruch" verzeichneter Ausspruch über seine fantasia contrapuntistica sehr gut: Sie ist „weder für Klavier noch für Orgel noch für Orchester gedacht. Sie ist Musik. Die Klangmittel, welche diese Musik dem Zuhörer mitteilen, sind nebensächlich". Eine vollkommen in den Rahmen seiner Ästhetik passende Erklärung, die aber die vernichtende Konsequenz in sich birgt, daß, wenn er sogar schon die Aufzeichnung seiner Einfälle als eine Fälschung derselben ansieht, er überhaupt keine Note schreiben dürfte. Denn alles, was von seinen Arbeiten auf dem Umwege über das bedruckte Papier und den so überaus komplizierten, hemmungs- und mißverständnisreichen Mechanismus des Orchesters oder gar der Opernbühne zu Gehör kommt, kann dann doch nur mehr ein völliges Zerrbild der ursprünglichen Intentionen sein. Wie aber mag man als Vater nach solchen Wechselbälgen noch Sehnsucht haben und alles aufwenden, sie sich vorzuführen?! Ehe ich meine besten Gefühle so prostituiert sehen müßte, behielte ich wohlweislich sie in meinem verschlossensten Herzenskämmerlein für mich und führte meine Musikdramen, Sinfonien, Konzerte usw. bloß im Kopfe, dafür aber in vollendetster Gestalt auf!

Man sieht, auf welche Absurditäten der jüngste Spleen einer bloß ideellen Musik, einer maßlosen Verachtung alles Materiellen in der Kunst hinführt, einer Verachtung, die genau so töricht ist wie die vorangegangene blinde Anbetung. Der alles Sein durchziehende Dualismus von Seele und Körper ist am allerletzten in der Kunst zu überwinden, deren Hauptreiz doch in der sinnlichen Erscheinung, und deren einzige Rechtfertigung in der Schönheit beruht, die das Genie aus den einwandfreiesten Zügen der es umgebenden Natur in vollendetster Weise auf das Kind seiner Imagination überträgt. In dieser Vollendung gewissermaßen die sog. platonische Idee jedes Dinges darstellend, davon die lebendigen, als den ungezählten Zufälligkeiten der Geburt und des Wachstums ausgesetzten Einzelexemplare von Pflanze, Tier und Mensch nur mangelhafte Abbilder sind. Solche von Ungereimtheiten freie Konzentration und Logik ist das wesentliche Merkmal jeder namhaften Kunstschöpfung und der geheime Magnet, der das Publikum, welches von der Kunst ein über sich und den Alltag Hinausgehobenwerden erwartet, unwiderstehlich in seinen Bann zieht. Daher alle naturalistischen Schulen stets nur eine sehr kurze Blüte hatten.

Allzeit trachteten edelste Geister und große, an Güte reiche Herzen den „Erdenrest, zu tragen peinlich" von sich abzuschütteln. Schließlich aber mußten sie resigniert erkennen, daß es vergeblich ist, an den Gitterstäben des Kerkers „Endlichkeit" zu rütteln, in dem wir Menschen gefangen sind. Wer sich nur einigermaßen mit Kulturgeschichte beschäftigt hat, weiß, daß „alles schon dagewesen" ist; daß, was wir während des Krieges und der „glorreichen" Revolution erlebten, sich ähnlich — wenn auch in anderen Formen — in der römischen Kaiserzeit, im alten Athen, in Ägypten, im babylonisch-assyrischen Reiche, noch weit früher in Indien und China zugetragen und in der prähistorischen Zeit erst recht sich ausgetobt hat. Aus den leider nie beachteten und nie befolgten Lehren der politischen wie Geistesgeschichte der Menschheit wäre zu lernen, sich mit dem, was unter den nun einmal unabänderlich gegebenen physischen und psychischen Bedingungen erreichbar ist, zu bescheiden, daß wir also auch in der Kunst nur mit einem begrenzten Fond mehr oder weniger einseitig bestimmter Materialien, Vorstellungen und Gefühlen zu rechnen haben. Daß es gerade heute weniger darauf ankommt, bloß immer mehr und unerhörtere Tonleitern, Akkorde und Klangverbindungen aufzuspüren, als endlich einmal wieder damit zu beginnen, den im Laufe der letzten fünfzig Jahre doch vorläufig genugsam erweiterten Tonbereich für Aufgaben von zündender Wirkung zu nützen, daran es nur zu sehr gebricht. Steht denn etwa dem Bildhauer (vom Architekten ganz zu schweigen) anderes als Stein und Bronze, dem Maler mehr denn die paar Farben zur Verfügung? Und doch haben Rodin und Böcklin diesen „abgebrauchten" Stoffen dank ihrer psychischen Außerordentlichkeit ganz neue Wirkungen abgewonnen. Könnte da der Komponist mit seinen siebenmal zwölf chromatischen Tönen nicht noch lange das Auslangen finden? Noch stets lag alles Große im Einfachen. Das Fehlen einer ragenden Persönlichkeit, deren urwüchsige Erfindung und hinreißendes Temperament, dieses unaufhörliche mühselige Suchen nach neuen Wendungen aus dem Stadium des Experiments, des bloß Gewollten, in das der überzeugenden organischen Notwendigkeit überführte, trägt das meiste dazu bei, daß demselben so wenig Widerhall beschieden ist.

Die gleich eingangs unserer Abhandlung festgestellte und warm begrüßte mächtige Resonanz dagegen, welche augenblicklich die Theosophie namentlich in den Kreisen der Intelligenz findet, darf daher, wie gesagt, als Symptom einer beginnenden Selbstbesinnung, Beruhigung und Verinnerlichung angesehen werden. Diese Atmosphäre kann auf die künftige Gestaltung von Poesie, Malerei und Musik nicht einflußlos bleiben. Das aus einem Schlammeere von krassestem Egoismus,

skrupelloser Gewissenlosigkeit und Unzucht langsam wieder emportauchende Sittengesetz wird für deren Inhalte neuerdings maßgebend werden, und die Inhalte werden dann auch ganz automatisch die Form ihrer Gefäße und stofflichen Hüllen modeln, in denen jene wohnen. Wie die Theosophie lindernden Balsam auf die Wunden der jetzigen Generation zu träufeln bemüht ist, so wird auch die Tonkunst ihre Pflicht darin sehen müssen, mit von Wohllaut getragenen, innigen, beglückenden Melodien die zerrissenen Seelen zu heilen: eine ihre bekanntlich von altersher nachgerühmte Fähigkeit, die besonders seitens Shakespeares in seinen Dramen oft und oft verherrlicht wurde. Der stürmische Zudrang zu Schubertiaden aller Art, die mit psychologischem Spürsinne begabten Unternehmern bereits zu wahren Goldgruben wurden, bestätigt nur meine Vermutungen und ist ein deutlicher Fingerzeig für die weiterhin einzuschlagenden Wege. Man wird vielleicht absehen von der strengen, deutscher Schwere entsprungenen geistübersättigten Architektonik des Beethovenschen oder Wagnerschen Schaffens und die lockereren, mehr zur Rhapsodie und Phantasie hinneigenden Gestaltungen bevorzugen, wie man sie bei Chopin, Tschaikowsky, Dvořak und deren Landsleuten findet. Aber man wird auch ihre gefühl-durchtränkten Weisen, ihre bedeutungsvolle, klare Harmonik und den zarten Schmelz ihrer — sei es klavieristischen, sei es orchestralen — stets durchsichtigen und charakteristischen Klangwirkungen beachten, die gelegentlich auch einer Tonmalerei nicht aus dem Wege gehen. Ist dieses der Musik ureigentümliche Ausdrucksvermögen dem Tonsetzer zur Verdeutlichung seiner Absichten doch ebenso unentbehrlich wie dem lyrischen Dichter die aus den mythologisierten Naturerscheinungen geholten Gleichnisse. Mäßig, nicht als Selbstzweck gehandhabt, ist die Tonmalerei, die zuletzt freilich schon arg mißbrauchte und in Verruf gekommene, demnach ein den übrigen kompositorischen Mitteln durchaus gleichberechtigter Faktor.

Halten wir uns von jeder voreiligen Überschätzung oder Aburteilung einer Erscheinung frei, berücksichtigen wir aber stets die engen Grenzen unserer Fähigkeiten und der von der Außenwelt gebotenen Hilfsmittel. Sonst laufen wir, um praktisch vielleicht überhaupt undurchführbarer Theoreme willen, Gefahr, im Ringen um die Zukunft die Gegenwart zu verlieren und sie durch voreingenommen-geringschätzige Kritik um erfreuliche Kunstwirkungen zu berauben. Glauben wir nicht immer, etwas total Neues und damit Besseres entdeckt zu haben, wo günstigstenfalls von Nuancen an Dingen gesprochen werden kann, die schon weit hinter uns liegende Epochen kannten. Vergessen wir ferner nicht, daß die Natur keine Sprünge macht, daß jede Umwälzung, jeder Fortschritt tatsächlich nur Schritt vor Schritt stattfindet, daß alles „Neu"-wiederkehrende jahre-, jahrzehntelang vorher im Keime vorgebildet sein muß und bis zur völligen Reife mehrerer Menschenalter bedarf, daher ein einzelner sich nicht unterfangen darf, im Handumdrehen das Unterste zu oberst zu kehren. Und zu guter letzt sei nochmals nachdrücklichst darauf hingewiesen, daß der Spruch ex oriente lux (im Osten geht das Licht auf) doch nur bedingte Geltung besitzt, daß die Aktivität der europäischen Völker mit der phlegmatischen Veranlagung des Asiaten unvereinbar ist, daß alle religiösen, philosophischen und künstlerischen Importe aus jenen fruchtbaren, sonnedurchglühten Ländern unter unseren gemäßigten Breiten wie Tier und Pflanze einen Anpassungsprozeß durchmachen müssen, der sie erst der Allgemeinheit verständlich macht und so ihrem Empfinden näherbringt. Ohne das aber und ohne die alles beseelende Liebe bleibt jede Rede — in Worten wie in Tönen — „ein tönendes Erz und eine klingende Schelle".

Die Kirchenmusik in der katholischen (Hof-)Kirche zu Dresden

Von Prof. Otto Schmid / Dresden)*

Es ist in der deutschen Musikwelt kaum genügend beachtet und bekannt worden, daß in den vereinigten kirchenmusikalischen Kräften der katholischen (Hof-)Kirche zu Dresden, bestehend aus einem Kirchen- und Kapellenknabenchor, aus dem Opernensemble entnommene Solisten und — nicht zuletzt — der Staatskapelle, ein Kunstinstitut vor der Auflösung stand, das in deutschen Landen nicht seinesgleichen hatte. Nur den tatkräftigen Bemühungen des damaligen Regierungsvertreters der Staatstheater und der Staatskapelle, des jetzigen Ministerialdirektors Dr. Adolph, war es zu danken, daß dieser Kulturbesitz aus den Wirren der Zeit gerettet wurde. Es verstand sich dabei ganz von selbst, daß der im Lande die Mehrheit bildende protestantische Teil der Bevölkerung bei der Bewilligung der erforderlichen Mittel seine Zustimmung nicht versagte. Gaben doch die eigenartigen Verhältnisse, unter denen das Institut in einem von einem katholischen Herrscherhaus regierten vorwiegend protestantischen Staate sich entwickelte, ihm einen besonderen Charakter und eine zwischen den beiden Bekennt-

*) Vgl. hierzu das unter dem gleichen Titel im Selbstverlag des Verfassers, Dresden, Struvestraße 38, erschienene Schriftchen (Preis M. 5.—).

nissen vermittelnde Stellung, während in musikalischer Hinsicht die Kapelle mit der Oper einer- und mit der Kirchenmusik andererseits in bedeutsamster Verbindung stand. In dieser Hinsicht wird man sagen dürfen: es lebt in der Kirchenmusik der katholischen (Hof-)Kirche wie im Chiaveribau, der sie beherbergt, ein Stück Musikbarock auf deutschem Boden fort, wie es nicht schöner und würdiger die Stadt repräsentieren kann, die in Pöpelmanns Zwingerbau, um mit Oswald Spengler zu sprechen, „das vollkommenste Stück Musik der gesamten Weltarchitektur" besitzt, „ein Allegro fugitivo für kleines Orchester". War doch das Licht, das um die Formenwelt des reifen Barocks spielt, ein rein musikalisches.

Die Geschichte der alten Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche beginnt mit dem Übertritt des Herrscherhauses vom protestantischen zum katholischen Bekenntnis. August der Starke leitete ihn (1697) ein, sein Sohn vollzog ihn (1712) endgültig als Polenkönig August III. Die erste Folge war, daß sowohl die aus 32 Personen bestehende, zwei Chöre von Sängern und Instrumentisten nebst Trompeten vereinigende Kapelle, als auch der aus 12 Knaben bestehende Kapellknabenchor geteilt und zu gleichen Hälften dem protestantischen und dem katholischen Hofgottesdienst überwiesen wurden. Die protestantische Kirchenmusik beschränkt sich in der Folge auf die Choralmusik. Bei festlichen Gelegenheiten gab nur die Mitwirkung der Hoftrompeter den Gottesdiensten in der evangelischen Hof-(und Sophien-)Kirche einigen höfischen Glanz. Aber auch die Musik beim katholischen Hofgottesdienst erhielt erst im Jahre 1708 ihre eigentliche Begründung durch die Errichtung eines festen Stammes von Kirchensängern und Musikern katholischen Bekenntnisses, in der man die Anfänge des noch jetzt bestehenden Kapellknabeninstituts vor sich hat. Es wurden nämlich aus dem benachbarten Böhmerlande, aus den Kirchen von Graupen und Leitmeritz, außer sechs Clercs musiciens (= Kapellknaben) noch vier andere Kleriker berufen, die, wie es in den Reglements et Ordonnances du Roy pour l'Eglise public et Chapelle royale" vom Jahre 1708 heißt, „den Altar bedienen und nach Noten spielen sollen unter einem Meister der katholischen Musik, wohl vertraut mit der figurierten wie der italienischen Musik". Doch blieb die Oberleitung auch in der Zukunft in den Händen der jeweilig als Kapellmeister der Kurfürstlich-Königlichen Kapelle berufenen Musiker, die auch Meister des protestantischen Bekenntnisses bis nahe an die Gegenwart die Kirchenmusiken im katholischen Gottesdienst leiteten.

Als erster Musiker katholischen Bekenntnisses, der eine überragende Bedeutung für das Kirchenmusik-Institut der Hofkirche gewann, hat Johann Dismas Zelenka zu gelten. Selber als Kirchenkomponist hervorragend tätig, fertigte er auch zahlreiche Abschriften von zeitgenössischen Werken. Überdies leitete er in Vertretung des jahrelang schwerkranken Joh. David Heinichen den ganzen kirchenmusikalischen Dienst. Zelenka (geb. am 16. Oktober 1679) stammte aus Lannowitz in Böhmen und war 1710 als Kontrabassist in die Kapelle gekommen. In der Komposition war er Schüler von Joh. Jos. Fux und von Antonio Lotti in Venedig, mit dem er 1717 auch in Dresden wieder zusammentraf. In seinen Werken zeigt er sich ganz als Vertreter des alten strengen Stils, der seine Werke den Bachschen verwandt und es verständlich erscheinen läßt, daß der Leipziger Meister sich von Zelenkas Kunst angezogen fühlen mußte, mehr jedenfalls als von der Hasses, der sich mit seinen „schönen Dresdener Liederchen" in so hohem Grade die Gunst der Zeit errang. Die Annahme, daß der protestantische Meister mit dem streng katholischen Dresdener Amtskollegen persönlich bekannt gewesen sei und u. a. auch von einem von demselben komponierten Magnificat eine Abschrift genommen habe, findet dadurch eine gewisse Bestätigung, daß das Musikarchiv der Thomaskirche tatsächlich ein Zelenkasches Magnificat besitzt. Was den Dresdener Besitz an Werken des altböhmischen Meisters in der dortigen Landesbibliothek anlangt — das alte Notenpapier ist im Zerfallen! —, so wäre es dringend erwünscht, man rettete ihn durch Abschriftnahme vor völligem Untergang, von den Kirchenmusiken zum mindesten die wertvollsten, die Missa circumcisionis, die Lamentationen und Responsorien für die Karwoche u. a. m.

Zelenkas Wunsch, Nachfolger Heinichens zu werden, blieb unerfüllt. Er beschloß seine Tage am 13. Dez. 1745, zwar ausgezeichnet mit dem Titel eines Hofkirchenkomponisten, im übrigen aber abseits vom offiziellen musikalischen Leben der sächsischen Residenz, dem das Hassesche Regiment auch im katholischen Hofgottesdienst das künstlerische Gepräge gab.

Hatte Zelenka seine Kirchenweisen noch den beschränkten Räumen des zum katholischen Gotteshaus umgestalteten und geweihten ersten Dresdener Theaterbaus aus Joh. Georgs II. Zeit (1667) angepaßt, so sang Johann Adolf Hasse, um mit dem Psalmisten zu reden, dem Herrn „ein neues Lied". Die akustischen Verhältnisse in der am 29. Juni 1751 eingeweihten neuen katholischen Hofkirche forderten allein schon eine reichere Orchesterverwendung. Mit der siegreichen Macht, welche die unter der Sonne Neapels zum Glanzstück der Renaissance gewordene Oper gerade am sächsischen Hofe entfaltete, drang deren Stil auch in die Kirchenmusik ein. So erblühte in Elbflorenz der musikalische Barockstil, der zugleich

so recht die durch die Gegenreformation gewandelte Rangstellung der katholischen Kirche selber widerspiegelt, in Reinkultur. Die beiden zur Dresdener Kirchweihe komponierten Werke des selber zum Katholizismus übergetretenen Hasse, die stolze pathetische D-moll-Messe und das rauschende Tedeum, kunden den Sieg der Kirche, die aus einer ecclesia militans zur triumphans geworden war! Man vergegenwärtige sich ihre Erstaufführung in dem neuerbauten Gotteshaus in Gegenwart eines Hofes, dem der Kurhut seine Würde, die polnische Königskrone schimmernden Glanz verlieh und der neben den Höfen in Wien und Versailles der prachtliebendste Europas war, Hasse an der Spitze der Kapelle in großer Gala d. h. im „roten Schleppsamtkleid" und mit dem Handschuh dirigierend! Die Intraden schmetterten die Hoftrompeter und Pauker in das Gotteshaus, die zum Ausgang noch einen jener alten heroischen Fanfarenmärsche bliesen, die daran erinnerten, daß die sächsischen Herrscher als Erzmarschälle des heiligen Römischen Reiches die Schirmherrschaft über ihre uralte Zunft führten.

Mit dem am 5. Oktober 1763 erfolgten Tode August III. (als Kurfürst von Sachsen Friedrich August II.) war Hasses Dresdener Zeit zu Ende und damit auch die Dresdener Glanzzeit des musikalischen Barock. Die durch die Fridericianischen Kriege verschuldete und durch die Brühlsche Mißwirtschaft noch gesteigerte Not des Landes gebot dem nach mehrjähriger Regentschaft seines Oheims, des Prinzen Xaver, zur Regierung gelangten neuen Kurfürsten, dem nachmaligen ersten König von Sachsen, Friedrich August III., die größte Sparsamkeit. Es begann die Zeit der vom Hofe subventionierten Schauspieler- und Operistengesellschaften, und es war eine besondere Gunst des Schicksals, daß in dem aus dem benachbarten Blasewitz gebürtigen Johann Gottlieb Naumann wenigstens der Kapelle die zu ihrem alten Ansehen sie wiedererhebende organisatorische Kraft erstand, die auch die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche auf der überlieferten Höhe erhielt. Naumann war ein bewundernder Verehrer Hasses, weshalb die Kirchenwerke dieses Meisters, vor allem die Oratorien und das zur Totenfeier August III. komponierte Requiem in C-dur, noch lange zum eisernen Bestand des Repertoires der katholischen Hofkirche gehörten. Obwohl Protestant, betätigte sich Naumann auch selbst schöpferisch in seinem Amt. Drei seiner Messen, die in A-dur (Trompetenmesse), D-moll (Weihnachtsmesse mit einem pastoralen Agnus Dei) und A-moll, sind heute noch im gottesdienstlichen Gebrauch. Sie atmen in ihrer Tonsprache freilich nicht mehr den stolzen Geist der siegreichen Gegenreformation, sondern sind ausgesprochene Kinder eines biedermeierischen, rationalistischen Bekennertums — musikalischer Zopfstil, ehrenwerte, als Ganzes zum mindesten zeitgeschichtlich interessante, stellenweise auch wirklich noch poetische Wirkungen auslösende Vertonungen des Meßtextes, gegen die z. B. die jetzt ad acta gelegten Morlacchischen völlig verblaßt erscheinen.

Doch darf deshalb Morlacchi nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Die Gerechtigkeit gebietet zu sagen, daß dieser Mann, dessen Andenken ohnedies unter dem unverdienten Odium eines persönlichen Intrigantentums gegen Weber leidet, gerade um die Kapelle und die Kirchenmusik ganz wesentliche Verdienste hatte, ja daß er in den kritischen Zeiten von 1813—1815 beider Retter wurde. Waren es doch die gottesdienstlichen Musikaufführungen in der katholischen Hofkirche, welche die Bewunderung der Herren des russischen Gouvernements, voran die des Fürsten Repnin, erregt und diese für die Erhaltung der Kapelle gewonnen hatten. Dieser Maßnahme reihte sich alsbald eine von führenden Dresdener Persönlichkeiten wie Theodor Hell, Appellationsrat Körner (Theodor Körners Vater) u. a. unterstützte weitere an, nämlich die Erhaltung eines Staatstheaters, das nach der Rückkehr des Königs aus der Gefangenschaft der Verbündeten (1815) die Bezeichnung Hoftheater erhielt.

Neben Morlacchi amtierte dann vom Jahre 1817 C. M. v. Weber an unserem Gotteshaus. Seinen ersten Kirchendienst verrichtete er am 27. September. Er leitete am Nachmittag eine Litanei von Naumann und eine Salve Regina von Schuster. Als wertvolle Vermächtnisse besitzt das Musikarchiv von Weber seine beiden schönen Messen, die in Es-dur, eine echte Festmesse (1818 geschrieben zur Namenstagfeier des Königs), und die in G-dur, die weicheren Charakters ist, nebst den dazugehörigen Offertorien.

Nachfolger Webers wurde 1826 Karl Gottlieb Reißiger, der, obwohl Protestant, fleißig für die katholische Hofkirche komponierte, und dessen Werke noch heute einen großen Raum im Kirchenrepertoire einnehmen. Von den Messen wurden die in As-dur mit ihrem interessanten Credo, die in H-moll mit einem für Mitterwurzer geschriebenen Baritonsolo im Agnus Dei und die in D-moll — in der im Credo die Posaunen den liturgischen Gesang des Priesters als cantus firmus intonieren — bevorzugt. Daneben behauptet auch das etwas reichlich sentimental gefärbte Requiem seinen Platz. Im ganzen kann man sagen, spricht sich in diesen Werken das Empfinden eines fromm gestimmten Gemütes aus, etwa im Sinne einer Zeit, die in der Religion nicht das Wissen von Gott, sondern nur Heiligung und Erhebung des Menschen suchte. Bezeichnend ist dafür, was Ludwig Richter, der Reißiger bei Bunsen in Rom kennen gelernt hatte, in seinen Erinnerungen schrieb·

„Jetzt, in meinem sechsundsiebzigsten Jahre, erfreuen mich oft seine (Reißigers) schönen Messen in der katholischen Hofkirche. Sie sind der Ausdruck eines tiefreligiösen Gemüts." Aus der ersten Zeit der Amtstätigkeit Reißigers stammt eine, „Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die Sächsische Schweiz" benannte, Spohrsche Violinsonate (op. 96), in deren Adagio das als Gralsmotiv in den Parsifal aufgenommene sog. Dresdener Amen erscheint. Spohrs Adagio trägt im Rahmen der Sonate die Überschrift: „Szene aus der katholischen Hofkirche in Dresden." Von dem Amen als dem „Responsorium der Chorknaben" meint der Komponist in seiner Selbstbiographie irrtümlich, man höre es auch in anderen katholischen Kirchen, während es doch sein Zeitgenosse Mendelssohn in seiner Reformationssinfonie geradezu als Lutherisches Glaubensmotiv verwendet. Über die Herkunft dieses Amen sind die verschiedensten Ansichten aufgetaucht. Eine besonders verbreitete schreibt es Naumann zu. Eine katholische Annahme läßt es aus dem Ausklang (Alleluja) einer Antiphon zum Magnificat Toni quarti abgeleitet sein. Die evangelische Auffassung hält daran fest, daß es protestantischen Ursprungs und in den Dresdener Kirchen, vor allem in der Kreuzkirche, heimisch gewesen ist. Auf Grund dieser Annahme wurde es auch in die Agende der Landeskirche (1888) als „altes Dresdener Amen" übernommen. Indessen Kenner der Liturgik wie Johannes Biehle-Bautzen behaupten, daß diese Melodie dem Stil und Geist nach weder der katholischen noch der protestantischen Liturgie entspreche und daß sie aller Wahrscheinlichkeit eine (weltliche) Instrumentalfanfare für feierliche Hofanlasse sei und aus der Zeit August des Starken stämme; mit dem Aufstieg zur Quinte könne dieser Trompetensatz kaum pompöser gedacht werden. Für die letztgenannte Annahme würde vor allem schon die bevorzugte Stellung der Fanfarenmusik am sächsischen Hofe sprechen. Die Melodie könnte dann nach dessen Übertritt zum Katholizismus als Liedmelodie in die evangelischen Kirchen Dresdens und später durch den Protestanten Naumann, der sie als Alumnus der Kreuzkirche von seiner Schulzeit gekannt hätte, in die katholische Hofkirche gekommen sein. Die Harmonisierung mit dem fünfstimmigen Ausklang ließe dann deutlich Naumann als Schüler Tartinis erkennen, wie sie anderseits der Melodie den besonderen, auch von Guido Adler festgestellten, Barock- und damit den katholischen Charakter verliehen hätte.

Mit diesem Dresdener Amen sind wir bei Richard Wagner angelangt, der es auch schon von seiner Kruzianerzeit kennen und z. B. auch bei seiner Konfirmation in der Kreuzkirche (8. April 1827) gehört haben müßte. Wagner brachte im übrigen der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche kein wärmeres Interesse entgegen. Einmal schien ihm mit Palestrina, der das innerste Wesen des katholischen Kultus in seiner Musik erfaßte, auch die Religion aus der Kirche verschwunden zu sein, wie er in der Einführung der Orchesterinstrumente den ersten Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik erblickte. Dann war er nicht der Mann, sich wie der weiche, nachgiebige Reißiger damit abzufinden, daß nach dem Absterben der Kastraten — ihr letzter war der Kapellknaben-Instruktor Angelo Ciccarelli — Chorknaben die Soli in den alten Kirchenmusiken, und zwar natürlich stümperhaft, sangen. Kurz, für Wagner war der Kirchendienst offenbar nichts mehr und nichts weniger als — Dienst.

Die Beseitigung des zuletzt genannten Mißstandes durch Überwindung des alten Vorurteils gegen die Mitwirkung von Frauen bei der Kirchenmusik gelang erst im Jahre 1864, also in der Zeit, da Julius Rietz und Karl Krebs der Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche vorstanden. Von dieser Zeit an hört man in den Räumen der Hofkirche außer besonders verpflichteten Kirchensängerinnen auch weibliche Solokräfte der Oper. Nachdem im Jahre 1873 Schuch nach Dresden berufen worden war, trat Krebs ganz zum Kirchendienst über. An Rietz' Stelle aber kam im Jahre 1880 der streng katholische Wüllner. Dieser bewirkte in einer den besonderen örtlichen Verhältnissen entsprechenden Anlehnung an die cäcilianische Bewegung eine Reform des gesamten kirchenmusikalischen Dienstes. In den sog. geschlossenen Zeiten — Advent- und Fastenzeit — kamen die Instrumentalmusiken ganz in Wegfall, und an ihre Stelle trat die Pflege der strengen Vokalmusik. Ihre Leitung übernahm nach Verstärkung des Hofkirchenchores durch Frauenstimmen der bisherige Hoforganist und Kapellknaben-Instruktor Edmund Kretschmer, der Folkungerkomponist. Das Repertoire der Instrumentalmusiken aber wurde wesentlich erweitert. Dabei verdient erwähnt zu werden, daß z. B. Mozarts Requiem erst unter Rietz (1864) zur Aufführung kam, ebenso die Krönungsmesse und das Ave verum.

Auf Wüllner folgte schon 1882 Adolf Hagen, der bald den Kirchendienst fast allein versah. Schuch dirigierte in der Folge nur noch bei festlichen Gelegenheiten oder, wie die Kapellmitglieder sagten, „die weißen Krawatten". Im Jahre 1913 nach Hagens Abgang trat Karl Pembaur, ein Sohn des Innsbrucker Altmeisters, an seine Stelle, und er, wie zuvor der auf dem Gebiete der Vokalmusik schöpferisch fruchtbare Edmund Kretschmer (vgl. Otto Schmid, Edmund Kretschmer 1890), bereicherte auch das Kirchenmusikrepertoire durch eigene Schöpfungen (Orchestermessen in F- und G-dur im Lisztstil) in bemerkenswerter Weise.

Das deutsche Kinderlied in seinen wichtigsten Erscheinungen

Zugleich ein Beitrag zur musikalischen Jugenderziehung

Von Bernhard Schneider / Dresden

Schluß

In Mitteldeutschland war um 1890 überall wohlbekannt der Hesse C. A. Kern, dessen op. 36 (Wiesbaden, Kunze Nachflg.) für die Gegenwart ja vielfach veraltete Texte von Chr. Dieffenbach birgt, aber doch auch manches Schöne bringt, wie z. B. Nr. 18 „Leise, leise säuseln die Blätter im Wind!" oder Nr. 52 „Still ist die Nacht". Manches daraus ist mit Recht in Schulliederbücher übergegangen. Verwunderlich ist's, daß auch Thomas Koschat sich fürs Kinderlied interessiert hat. Bei Leuckart, Leipzig ist sein op. 138, Fünf Kinderlieder, erschienen und lohnt sich schon des Ansehens. Zum Vorsingen dieser Dialektsachen eignen sich etwa „Bestrafte Zudringlichkeit" und „Der erste Schritt". Wertvoll sind die Liedchen nicht. Viel Anheimelndes und Anregendes schenkte der Kinderwelt dagegen dessen Landsmann Wilhelm Kienzl in seinem von Fz. Mäding hübsch illustrierten op. 73 (C. F. Kahnt, Leipzig). Die meisten der 20 Lieder sind ausgreifender in der Form, mit reicher, moderner Begleitung bedacht und mehr „zum Anhören" für Kinder berechnet. Köstlich sind das „Froschkonzert", „Neck und Nymphe" und „Schmetterling"; der „Lokalton" ist da überall überzeugend getroffen und die Tonmalerei überaus anschaulich. Robert Kahn betritt in op. 66 (Leuckart) andere Bahnen; die 24 leichten, zweistimmigen Kanons mit Klavierbegleitung können für die Musikerziehung der Jugend nur warm empfohlen werden, denn es gibt nicht viel derartige zweckentsprechende Stoffe. Der Komponistin Anna Kruse gibt A. Holländer für ihre Kinderlieder, op. 1 (Challier, Berlin), 12 Kinderlieder, op. 3 (Tessaro-Verlag) zu Trojanschen Dichtungen, und op. 4 (Globus-Verlag) zu Fabeln von Wilh. Hey ein empfehlendes Geleitwort auf den Weg und nennt sie „echte und rechte Schöpfungen einer liebenswürdigen, reinen Seele". Sinniger Ernst, Anmut und Schalkhaftigkeit spricht sich darin treffend aus. Man sehe sich darauf hin z. B. an „Vier und vier", „Unter einem Schirm", „Es regnet", „Marie auf der Wiese" und man wird dem Beurteiler rechtgeben können. Alfred Kleinpauls op. 8 (Otto Forberg) und op. 16 (Hercules Hinz), je 2 Hefte, muten etwas philiströs an. Das „Heuschreckenlied" hebt sich günstig daraus hervor. „Orpheus in der Kinderstube" heißen 50 heitere Lieder, manche recht anheimelnd, die Edmund Kretschmer (Folkunger) bei Lehne u. Co. herausgab. Ganz moderne Sachen finden sich in 3 Heften der Kinderlieder von Gustav Lewin (Alb. Stahl). G. Falkes „Rische, rasche, rusche!" mit dem Schluße „Ätsch, kann ihn nicht mal fangen!" ist wunderhübsch; „Geht leise" und „Knecht Rupprecht" sind sehr anschauliche musikalische Schilderungen. Von Franz Lachner, dem Freunde Franz Schuberts, gibt es mehrere Hefte, op. 83, 95 und 98 (Verlag von Schott's Söhne), in denen 18 Nummern auf Texte von Hoffmann von Fallersleben Mozartische Melodik mit schöner Kontrapunktik vereinigen. Der „Mückentanz" und „Du kriegst ihn nicht!" seien namentlich empfohlen. Sein Bruder Vincenz Lachner veröffentlichte ebenfalls bei Schott zweistimmige Kinderlieder mit Begleitung, op. 25, die nicht unbeachtet bleiben dürften. Zum Vorsingen eignen sich Gust. Lazarus' op. 110 (Herm. Beyer), 5 Nummern auf Gedichte von Egon H. Straßburger, besonders „Käferlied" und „Bübchen aus der Stadt". „Die Kinderheimat im Liede" von Fr. Güll hat Wilhelm Müller vertont (München, G. W. Dietrich) und Js. Mauder hat dazu entzückende Bilder geschaffen. Ein echtes Buch der Freude für die Kleinen! Allerliebste Bildleisten enthält Elsa von Mallinckrodts „Sonne, Sonne, scheine!", 12 Kinderlieder mit mancherlei recht gesuchter Melodik, mehr zum Vorsingen (Simrock, Berlin). Aus Paul Mittmanns 6 zweistimmigen Kinderliedern nach Ferdinands Dichtungen (Robert Fischer), op. 148, wähle man „Die drei Federn" und „Hacke, Spitze, eins, zwei drei!" Mehr chronologische Bedeutung hat E. Methfessel (Winterthur) op. 10 (Schott's Söhne) „Wenn säuseln die Windlein" wird den kindlichen Hörern immer gefallen. Franziskus Nagler hat eine ganze Menge Liederzyklen für Kinder geschrieben.

Leider habe ich für derartige zusammenhängende mehrstimmige Werke nicht viel übrig: der Zeit- und Kraftaufwand stehen in keinem rechten Verhältnis zum ideellen Gewinn für Ausführende und Hörer. Ist in solchen Werken das echte Volkslied reichlich bedacht, wie z. B. in Naglers „Mein Dörfchen", „Friedels Wanderschaft" oder im Lutherfestspiel „Jung Luthers silbern Ringlein" von Max Engel und ähnliche Werke, so bescheide ich mich gern. Von Naglers Kinderliedern kann man die bei C. A. Klemm erschienenen, daraus vor allem „Juchhe!" (R. Reinick) gern empfehlen, und auch sein op. 75 (A. Buchheim) „Selige, fröhliche Kinderzeit!" bringt unter den 14 Liedern für 1 oder 2 Stimmen manches Reizende. Dazu gehören z. B. „Marie am Rosenstrauch", „Has und Häsin", „König aus dem Mohrenlande", und „Hampelmann". Auch die Texte von L. Schellenberg sind reizvoll.

Im Verlage von Bosworth & Co. erschienen einschlägige Sachen von G. Petzold 12 Kinderlieder. Das in der Vorrede wiedergegebene Urteil der „Musikalischen Signale“, der Komponist habe für feinen musikalischen Humor ganz besondere Begabung, ist sehr anfechtbar. Auch die im gleichen Verlage veröffentlichten 15 Sächelchen von Wilhelm Platz bedeuten keine Bereicherung der betreffenden Literatur. Wie albern ist bloß der Text zu „Kaffeevisite“! Auch Heinrich Pestalozzis „Kind in Lied und Bild“ (Wernthal) enthält nur Dürftiges, oft musikalisch Langweiliges, manchmal Operettenhaftes. Sämtliche eigene Dichtungen stehen nur auf bescheidener Höhe. Eine der markantesten Erscheinungen als Kinderlieder-Komponist ist bekanntlich Carl Reinecke. Viele Liedchen von ihm sind geradezu klassisch zu nennen z. B. „Blumenhaus“, „Mein Mützchen“, „Wie's in der Mühle aussieht“, „Eine kleine Geige“, „Storch, Storch, Steiner“ u. a. Manche Texte sind zu veraltet, aber sie sind doch nicht — schädlich! Das mögen die neuzeitlichen pädagogischen Stürmer doch bedenken. Nur ein Beispiel, was man aus einem Reineckeschen Liede etwa herausholen könnte. Dazu ist u. a. „Schneewittchen“ v. Jul. Sturm recht geeignet. Nach einigen einleitenden, Stimmung schaffenden Fragen, die auch die Situation festlegen, versucht man das Verständnis für die Komposition zu wecken. Man kann an der Wandtafel ein Bild der Komposition entwerfen. Das Märchenland liegt unendlich weit hinter einem hohen Gebirge, oder tief unter der Erde. Wie macht das der Tondichter? Die Baßfigur des Einleitungssatzes steigt von oben vom C“ bis zum C hinunter, wie am Notenbild zu sehen und durch Vorspielen zu hören. Auch die Melodie muß uns hinabführen in das schattenhafte Reich der Zwerge. Fünfmal kehrt kehrausartig dieser melodische Gedanke wieder (Musikteilchen, Motive, Phrase), und immer wieder werden wir in die Waldeinsamkeit des Zwergenhäusels versetzt. Diese Weise in ihrer kindlichen Harmlosigkeit und Faßlichkeit umspielt uns märchenhaft und zieht uns mitten hinein in den Zauberkreis einer geheimnisvollen Welt. Im weiteren Verlauf taucht ein 2. musikalischer Gedanke auf, der p p und staccato und gut akzentuiert vorgespielt werden muß. Schon das Melodische ladet zum Verweilen ein. Beachte die Steigerung des Motivs, das sich erstmalig um e′, bei der Wiederholung um g′ rankt, der Aufstieg des Motivteilchens am Schluß. Wir sehen das Königskind in fleißiger, dienender Arbeit, wie es „macht 7 Bettchen mit flinker Hand, bestreut das Stübchen mit goldnem Sand“. Man sieht ordentlich die gebückte Haltung beim Schütteln der Bettchen, man hört, wie aus zierlicher Schale der Goldsand auf die Fliesen fällt; Schneewittchen richtet sich am Schlusse der doch so ungewohnten Arbeit erschöpft auf und gönnt sich aufatmend einen Augenblick Ruhe (Fermate auf H.) Ein dritter Gedanke taucht auf: eintönig (psalmodierend) läuft die Melodie erst auf c′ hin, dann auf g′ zu den Worten: „Nun muß sie Feuer schüren“ u. s. f. Ein weiterer Hinweis auf die eintönigen Geräusche beim Feuerschüren, Süppchenrühren, Fischchenbraten, Tischdecken geben genügende Möglichkeit, die zur verinnerlichten Auffassung der Tonschöpfung führt. Das $^2/_4$-Tempo zeigt Schneewittchen bei drängender Arbeit. Wie leise regt sie die zierlichen Prinzeßchenfinger! So eintönig aber die Melodie der Singstimme, so drollig, lustig erklingt dazu die Begleitung des Klaviers; sie bildet eigentlich den Höhepunkt. Was bedeutet sie wohl neben der eintönigen Gesangsmelodie? Hört man daraus nicht das Gezwitscher der Vögel aus der Waldestiefe, das durchs geöffnete Fenster hereindringt und das emsige Walten der Prinzessin begleitet? Sieht man nicht das Glitzern und Blitzen der Schätze, die im Häuschen der Zwerge aufgespeichert liegen? Denkt die Prinzessin vielleicht an die selige, goldene Zeit in ihrer Heimat? Im schönen Wechsel zwischen süßer Waldesruh und bienenfleißigem Schaffen geht das Lied zu Ende. Die schöne Rondoform, kreisförmig geschlossen, trägt zur Behaltbarkeit der ganzen Musik wesentlich bei. Nicht alle 95 Liedchen in den drei Heften (Breitkopf & Härtel) sind allerdings gleichwertig; das 3. Heft ist am schwächsten; doch auch hier einige wertvoll, wie „Wer sich die Musik erkiest“ (M. Luther) oder „Herr Blasius“ (Die Begleitung!) und in Nr. 84 die schlichte, sinnenfällige a moll-Weise. Von Reinecke sind weitere Arbeiten erschienen als op. 55 (Beyer und Söhne), op. 117 „Veer de Goern“ 9 Lieder zur Klaus Groth'schen Dichtung (Schweers & Haake) unter denen „Sünnschin“ und „Dat mag ik ok!“ hervorgehoben zu werden verdienen; op. 210 (Gebr. Reinecke) bringt „Neue Kinderlieder nach Volksliedern“ und op. 277 (Kistner, Leipzig) 6 Fabeln nach La Fontaine und Floria, die bei gutem Vortrage größern Kindern viel Freude machen werden. Neben Reineck kann sich auch Hugo Reimann (Berlin) behaupten; sein Kinderlieder-Album (Wernthal) enthält 8 Liedchen, von denen „Die Mühle“ und „Tagesordnung für die Puppenküche“ sehr eindringlich sind. Die Begleitungen erzählen den Hörern mancherlei. Max Regers op. 76, V: acht kleine Kinderlieder und op. 76, VI: neun Kinderlieder, neue Folge (Bote & Bock, Berlin) sind nicht so leicht verdauliche Kost, auch wenn sie schön vorgesungen werden. Aber man versuche es doch! „Mariä Wiegenlied“ (M. Bölitz) baut sich auf einer Volksweise von 1305 (Leipzig) auf; „Klein Marie“ (Trojan), „Zum Einschlafen“, „König aus Mohrenland“ und „Igel“ (sämtliche Texte von Schellenberg) geben auch Kindern beabsichtigte Anregungen.

Auf ähnlicher Stufe stehen die Arbeiten von H. Reuß (Leuckart's Verlag); die Begleitungen sind sehr illustrativ. Das 1. Heft enthält nur Gedichte von J. Trojan, das 2. solche von Blüthgen. Wenn man zu „Stiefmütterchen", „Kleeblatt", „Rittersporn" noch ergänzend Kreidolf's „Blumenmärchenbilder" zeigen kann, werden auch diese Lieder bei gutem Vorsingen wirken. Einfach und natürlich gibt sich Joseph Rheinberger op. 152, dreißig Kinderlieder (Leuckart's Verlag); auch hier ist Auswahl nötig, da manche Texte uns überlebt erscheinen, aber die Musik ist immer edel, der Sache entsprechend, wofür besonders „Stilles Gespräch" „Weihnachtslied" und „Die Mutter singt" Zeugnis ablegen. Katharinas v. Rennes „Frühlingsblumen" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) sind zu hausbacken und erwecken wenig Teilnahme, während ihre 6 zweistimmigen Kinderlieder „Lebenslust" in gleichem Verlage höheren Anforderungen zum Teil entsprechen. Von Bernhard Schneiders Duettinen (Steingräber) haben der „Ringelreihen" und „Vogel-hochzeit" das Kindergemüt erprobterweise immer erfreut Nach Texten von Franz Mäding, komponierte Paula Stimacz-Novotny 12 Kinderlieder (Heidelberg, Hochstein) und Hermann Sinogowitz 5 Liedchen (Festenberg-Pakisch). Beide Hefte enthalten nichts Wertvolles. Dagegen kann Heinrich Kaspar Schmid stark fesseln. Er hat 23 klassische Dichtungen Albert Sergels vertont, als op. 15 (Wunderhorn Verlag) 2 Hefte. Wunderschön und einfach ist gleich Nr. 1 „An der Krippe". Die läutende und gesteigerte Begleitung veranlaßt zu hermeneutischen Bemerkungen. Wie „bullert" das Feuer in „Um den Ofen herum!" Im 2. Hefte greife man zu „Blanke Taler", „Niklas auf der Wanderschaft" und man wird es nicht bereuen. Eigenartiges liefert Richard Strauß, der ein einziges Kinderlied „Muttertändelei" in seinem op. 43, II (Challier) zu einem Texte von G. A. Bürger komponiert hat, nur zum Vorsingen bestimmt. Es beginnt einfach, wird aber bald recht kompliziert bei der Schilderung des „Zottellöckchens", wo gelockte Tonfiguren an die Singstimme der Ausführenden ganz erhebliche Ansprüche stellen. An interessanten Modulationen fehlt es nicht, und sprungartige Steigungen (As-E, F, b), Taktwechsel, sind sonst im Kinderlied ungewöhnlich. Sehr anschaulich ist die Musik bei „Leutchen, Leutchen!", und „Der protzende Kaufmann", am Schluß im ff auftretend, wird ohne weiteres verstanden werden. Gleiche Ritornelle zwischen den Strophen und eine gewisse Rondoform kommen dem Verständnis der musikalischen Kinderwelt entgegen. Das Lied kann als Höhepunkt des Programms für Kinder bezeichnet werden.

Bescheideneren Anforderungen genügen Karl Schottes 60 Lieder „Aus Kindertagen". Dichtungen von Albert Sergel, einstimmig aber auch mehrstimmig mit Klavier verwertbar; die Musik ist gefällig, oft charakteristisch, eine Auswahl aus allen kindlichen Ideenkreisen und Lebensgebieten möglich. (Verlag Chr. Fr. Vieweg,) A. Thierfelder macht in seinen 33 fröhlichen Liedern für Schule und Haus tastende Kompositionsversuche. Warum mußte er so selbstkritiklos „Ein scheckiges Pferd", „Kuckuck und Esel", „Maiglöckcken läutet im Tal". „Der Sonntag ist gekommen", die so meisterlich bereits vertont sind, uns nochmals bescheren? Schöne Bescherung! Nicht mal die äußere Form beherrscht er. Jeder Konservatorist hätte es besser gemacht! Wem P. J. Tschaïskowsky's Kinderlieder (Verlag von D. Rather) noch unbekannt sind, dem raten wir sie vergleichsweise zu Rate zu ziehen; sie sind dichterisch und musikalisch wesentlich vom Gewohnten abweichend, mit russischem Inhalt erfüllt. Urdeutsch und kräftig ist dagegen Wilhelm Taubert. Viele seiner phantasiereichen, packenden Schöpfungen gehören zu dem Allerschönsten, was für Kinder geschaffeu wurde. Eine Auswahl aus der großen Zahl dieser Lieder wäre sehr verdienstlich, obschon ich nicht ein einziges davon als überflüssig bezeichnen möchte. Seine „Klänge aus der Kinderwelt" (Peters) sind am bekanntesten; die schönen, charakteristischen Begleitungen, manchmal beinahe die Worte malend und die vornehmen, überzeugenden, oft sehr einfachen, volksmäßigen Weisen („Walte Gott!" und „Abendglöcklein" v. Güll) gewinnen sich immer die Herzen sogar verwöhnter Hörer. Ringelreihen (Kinderweisen) findet sich in vielen Schulliederbüchern. Wie schön ist im „Butzemann" der schwerfällige Tanz, das Schütteln und Rütteln gezeichnet! Man sieht ihn immer höhere Sprünge machen, bis endlich nach einfacher Modulation in die Dominante, auf einen Ton 6 Takte lang ohne Klavierbegleitung, wo die Überleitung nach der Tonika sich vollzieht, sein Tanz gleichsam nach größter Ausgelassenheit wieder in erträgliche Bewegung zurückkehrt. Man beachte den sich steigernden Drescherrhythmus in „Finklein" und Bäuerlein", das Gezwitscher der Vöglein dazu. Dramatisches Leben pulsiert trotz des lehrhaften Textes von R. Reinick in „Merkt euch das, lernt was!". Der ganze Federviehhof ersteht vor uns, das gackert und kräht und schnattert und die Geschäftigkeit ist gar groß, sogar der alte *Kullerhahn* ruckst ganz erbost. Um Kindern die Ausdrucksfähigkeit der Musik einigermaßen anschaulich zu machen, lasse man Taubert vor allen andern reden; überall hat er etwas Ordentliches zu sagen. Ein weiteres Heft von ihm ist bei Breitkopf & Härtel erschienen, darin eine lebensvolle Begebenheit „Herr Karlmann" vor allem fesselt. Bei F. E. C. Leuckart kam heraus ein Liederbuch für Kinder op. 170, das 20 einfachere Gebilde enthält. Daraus hervorzuheben wären

etwa Nr. 7 Winter (moll), 10 Kartenhaus, 11 Weihnacht, 19 Geisböcklein (sehr fein!) und 14 Frühlingsball. Eine Menge weiterer Liedchen befinden sich zerstreut in seinen Liederheften für andere Zwecke. Hier müßte gesammelt und gesichtet werden — eine dankenswerte Aufgabe! Es bleiben noch wenig Namen erwähnenswert. Gustav Tyson-Wolff ließ bei Gebr. Hug, Leipzig 25 Kinderlieder erscheinen, die in Melodie, Begleitung und Gesamthaltung guten Eindruck machen. Erwähnt seien: „Kätzchen, was surrst du?“ und „Ach, lieber Herr Schmied!“

C. Unglaub op. 22 (Breslau, Hoffmann) hat unter den 14 Nummern manches Hübsche z. B. „Das Schwesterchen“ und „Ei du mein Mädchen“ (H. Seidelsche Dichtungen). Aus A. Völkerlings 12 Kinderliedern, Wilh. Taubert gewidmet, könnte „Bachstelzchen“ und „Der Sandmann ist da!“ Liebhaber finden. (Breitkopf & Härtel) Sehr dankbare 15 Liedchen hat Anna Volck bei Steingräber, Leipzig veröffentlicht; einschlagen wird z. B. Juchhe! und Spinnrädchen. Die Begleitungen sind zwar einfach, aber immer zweckentsprechend, alle Weisen sangbar und gut behaltbar. Kinderlieder hat Franz Wagner nach Dichtungen von Elis. Schwarz als op. 113 herausgegeben. Die Ausarbeitungen für Reigendarstellung von Hanne Steinbruch fördern zu wenig die Ausdruckskultur. H. Wohlfarts op. 75 ist wegen den Dichtungen, deren Verfasser nicht angegeben sind, ziemlich veraltet; am ehesten dürfte noch das „Frühlingslied“ verwendbar sein. (Breitkopf & Härtel). Fesselnder sind die 4 Kinderlieder von Auguste Zuckermann op. 15 und Joseph Zeitlers op. 9 Kinderparadies (Breitkopf & Härtel, Leipzig) auf V. Blüthgensche Texte. „Am Vogelbauer“ und „Hühnereintreiben“ werden die musikalische Geschmacksbildung nur fördern.

Vom Kinderliede und Volksliede zum Kunstliede führt der Weg über das sogen. volkstümliche Lied. Dazu gehört z. B. Mag. K. G. Herings „Hopp, hopp, Pferdchen!“ K. E. Herings „Wie lieb ich dich“ Robert Schumanns „So sei gegrüßt“, F. A. Glücks „In einem kühlen Grunde“. Es kommen hier vor allem diejenigen volkstümlichen Lieder in Frage, die der Fassungskraft des Zöglings voll entsprechen. Der sächs. böhm. Volkssänger Anton Günther z. B. hat mindestens ein Dutzend wertvoller, volksläufiger Lieder geschaffen, über die wir uns freuen dürfen u. a. „Wu de Wälder heimlich rauschn“ — „De zwa Fenken“ — „Feierohmd“ — „s' Zässichla“ — „De Ufnbank“. Diese gemütvollen Mundartenlieder wollen wir pflegen.

Das eigentliche Kunstlied bietet ja reichliche Stofffülle, und klangvolle Namen von Ferdin. Adam und Heinrich Albert an durchs ganze Alphabet hindurch bis zu Rob. Volkmann, C. M. v. Weber und Carl und Heinr. Zöllner bürgen für die Güte der Stoffe. Auswahl und Satz findet sich in vielen Schulliederbüchern und Sammlungen. Der „Sängerhain“ von Erk. u. Greef, das Chorbuch von Heinrichs und Pfusch geben genügende Auswahl. Sehr empfehlenswert sind auch die geistlichen Chöre für Kirche und Schule von A. Haufe und G. Winter, 53 Nummern für 2 und 3stimmigen Kinderchor zu billigstem Preise (Comeniusstiftung, Leipzig). Dazu seien noch das weltliche Gesangbuch von Friedrichs und das geistliche Liederbuch von K. Schmidt (Breitkopf & Härtel) genannt, die einstimmige Gesänge mit Begleitung in reicher Folge bringen.

An Literatur für die musikal. Jugenderziehung durch Gesang ist also kein Mangel. Wünschenswert wären überall reichhaltige Büchereien, die diese Stoffe allen Interessenten zugängig machen. Die Gegenwart ermöglicht dem Einzelnen nur ausnahmsweise, sich sämtliche einschlägigen Werke selbst anzuschaffen. Da müßten Gemeinde und Staat eingreifen. Aber das wird wohl noch lange ein frommer Wunsch bleiben, denn Finsternis bedecket das Erdreich und Dunkel die Lande!

Zu unserer Notenbeilage

Das diesem Hefte als Musikbeilage beigegebene Baßsolo von Zelenka stammt aus den Lamentationen, die dieser Meister für den Gebrauch in der Dresdner Katholischen (Hof-)Kirche im Jahre 1722 schrieb, und deren handschriftliche Originalpartitur mit deren Musikarchiv in die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek kam. Das vorliegende Stück ist der ersten der Lamentationes pro die Mercurii Sancto (d. h. den Mittwoch der Karwoche) entnommen. Die andern Lamentationen sind für den (Grünen) Donnerstag (pro die Jovis Sancto) bzw. den Karfreitag (pro die Veneris Sancto) bestimmt und bestehen aus Einzelgesängen für Alt, Tenor und Baß mit Instrumentalbegleitung (Viol. I ed Ob. I, Viol. II ed Ob. II, Viola und Bassocontinuo). Diese Lamentationen gehören neben den Responsorien für die Karwoche zu den wertvollsten Schöpfungen des böhmischen Meisters. Einer von dem Konzertmeister Hasses, Joh. Georg Pisendel, herrührenden, im Besitz der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Abschrift der letzteren gab Telemann eine erklärende Bemerkung mit, deren Werturteil man ohne weiteres auch auf die Lamentationen beziehen darf: „Dieses Werk verdient, wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit, einen Liebhaber, der wenigstens 100 Taler entbehren kann, um es zu besitzen.“ — Es darf vielleicht im Anschluß hieran auf die Gefahr hingewiesen werden, die dem Zelenkaschen Nachlaß in der Landesbibliothek heute durch den Zerfall des Papieres droht. Mindestens die kirchlichen Hauptwerke des Meisters, vor allem auch seine bedeutendsten Messen, dann aber auch seine wertvollsten weltlichen (Instrumental-)Kompositionen sollten vor dem Untergang durch sorgfältige Abschriftnahme gerettet werden! — Interessenten für Zelenkasche Musik finden an weiteren Proben: einen gleichfalls den Lamentationen entnommenen Sologesang (Alt): „Jerusalem, convertere“, bei Hermann Beyer & Söhne in Langensalza erschienen, einen Weihnachtsgesang für 3 Frauen- bzw. Kinderstimmen, ebenda, und im 6. Band der Musik am Sächsischen Hofe Stücke aus den Instrumentalwerken in der Klavierübertragung. Prof. O. Schmid

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Es ist zwar das letzte Mal versprochen worden, daß wir uns in der heutigen Nummer mit Kurths Werk über den linearen Kontrapunkt beschäftigen wollen. Es stellt sich aber doch heraus, daß diese Beschäftigung nicht so recht in den Rahmen dieser Betrachtungen paßt, indem wir uns hier denn doch mit erlauchteren Geistern befassen möchten. Das Werk wird zudem in dem Aufsatz: Der Kampf des harmonischen Prinzips mit dem melodischen in der Tonkunst des 19. Jahrhunderts seine Rolle spielen, so daß also vorläufig von einem Eingehen auf dieses Buch abgesehen werden kann. Sind aber eine erheblichere Anzahl von Lesern vorhanden, die eine Auseinandersetzung möglichst bald wünschen, so mögen sie dies melden. Bei dieser Gelegenheit sei auch auf die Anfrage, von wem die „Betrachtungen" stammen, nochmals mitgeteilt, daß der Verfasser der Hauptschriftleiter der Zeitschrift ist. Ich glaubte, daß der Hinweis in der ersten Oktobernummer genüge, um die Autorschaft kenntlich zu machen. Schließlich kommt es ja auch nur darauf an, daß in diesen Betrachtungen etwas geboten wird, das dem damals angegebenen Zweck entspricht; der Name tut am Ende nicht so viel zur Sache.

So wollen wir uns denn dieses Mal mit etwas anderem, und zwar wieder einem Goetheschen Künstlerspruch beschäftigen, und zwar demjenigen, den Goethe der Abteilung seiner Gedichte unter dem Titel „Kunst" beigibt, nämlich:

Bilde Künstler! Rede nicht!
Nur ein Hauch sei dein Gedicht.

Es ist dies derjenige Spruch, den auch Hans Pfitzner in den „Exkursen und Anmerkungen" zu seiner Schrift: „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" behandelt, indem dieser über die Kunst nachdenkende Komponist mit derartigen „Exkursen" etwas Ähnliches verfolgt, wie wir es in diesen Betrachtungen im Auge haben. Es stellt sich auch für ihn als notwendig heraus, über besondere, teilweise ganz bekannte Künstleraussprüche in besonderem Sinn nachzudenken, schon deshalb, weil sie gelegentlich einem sogar trivialen Mißverständnis ausgesetzt sind. Zu diesen gehört gerade auch der obige Spruch. Wenn er hier nochmals behandelt wird, so geschieht es wirklich nicht deshalb, weil an Pfitzners Erklärung Kritik geübt werden muß — so gesund es auch ist, wenn sich gerade auf dem geistigen Gebiet die Geister „erhitzen" —, sondern weil der Spruch unseren Zwecken wirklich dienlich ist, wie es ferner denn doch nur gut sein kann, dem so trivial mißverstandenen Spruch erneut eine tiefere Behandlung angedeihen zu lassen. Den ersten Anstoß gab hierzu — wie Pfitzner schreibt — der Maler Hans Thoma, der schon lange darauf hingewiesen hatte, daß der Spruch immer nur in seiner ersten Hälfte zitiert und gerade dadurch vollkommen mißverstanden wurde. Eine Erklärung gab Thoma aber nicht, sondern überließ von neuem den nun nicht mehr auf den ersten Anhieb verständlichen Spruch der gedanklichen Kraft des Lesers. Hier trat nun der Musiker Pfitzner mit einer Erklärung ein, die zwar Wesentliches beibringt, den Subjektivismus des Erklärers aber doch in Klarheit aufzeigt. Beiläufig soll darauf hingewiesen werden. Beschäftigen wir uns denn ohne weiteres mit diesem Spruch.

Er bringt zunächst „Bilden" und „Reden" in Gegensatz. Was die beiden Ausdrücke im Sinne des Künstlers, an den sich Goethe ausdrücklich und ausschließlich wendet, bedeuten, ist zunächst die Hauptfrage. Dem trivialen Mißverständnis ist das Wort „reden" ausgesetzt gewesen, sofern es in seiner platten Bedeutung verstanden wurde, daß der Künstler nicht reden, d. h. nicht über sich, sein Werk, seine Kunst usw. sprechen, sondern eben nur schaffen, Kunstwerke bilden solle, welche Erklärung bekanntlich niemand drastischer widerlegt als Goethe selbst, der als Kunstphilosoph dem schaffenden Künstler ebenbürtig die Hände reicht. Um den Kunstphilosophen im Künstler handelt es sich hier nicht im geringsten, sondern um den Gegensatz von „bilden" und „reden" beim Künstler als solchem. Was bedeutete es also, wenn der Künstler in seiner Kunst r e d e t e? Daß er, zunächst gesagt, sich in der Sprache des Alltags ausdrücken würde, was wieder soviel heißt, daß seine „Rede" nur dem Verständnis dient, sich von Verstand zu Verstand wendet. Kurz, man „redet", um einander sich verständlich zu machen, sich zu verstehen. Also nur das zu tun, kann nicht Sache der Künstler sein, weil er in diesem Fall ohne weiteres entbehrlich wäre.

Er soll statt dessen „bilden". In welcher Art er bilden soll, sagt der erste Vers nicht; dennoch drückt schon der im Gegensatz zu „reden" gebrauchte Ausdruck so viel aus, daß schon dieser erste Vers gehaltvoll ist und das triviale Mißverständnis unmöglich gewesen wäre, wenn man die beiden Ausdrücke in richtigen Gegensatz gebracht hätte. Bilden heißt in der Kunstsprache soviel wie formen, gestalten, wodurch der Gegensatz zu reden sofort in schärfere Beleuchtung rückt. Im Alltag, in der gewöhnlichen Rede formt, gestaltet man nicht, und gerade das soll der Künstler. Es kommt dabei zunächst gar nicht darauf an, w a s er bildet; er kann auch, um gleich die äußerste Grenze anzugeben, das Alltägliche bilden, formen, was wieder so viel heißt, daß er auch etwas, das mehr nur mit dem Verstand zu tun hat, oder besser, zu tun zu haben scheint, bilden, formen, gestalten kann. Die Forderung: Bilde, Künstler, läßt den Gegenstand des Geformtwerdens, des zu Formenden, außer acht, wie dieser für die rein künstlerische — ich sage r e i n künstlerische — Betrach-

tung keine Rolle spielt. Das rein künstlerische Kriterium besteht darin, ob man etwas bilden, formen kann, und es gibt natürlich viele Gegenstände, die man deshalb von der künstlerischen Formung ausschließen muß, weil sie sich für diese eben nicht eignen. Hierüber aber Gesetze aufstellen zu wollen, erweist sich sehr oft als Irrtum, weil ein besonders gearteter Künstler je nachdem etwas zu formen, zu bilden vermag, was ein anderer nicht vermöchte oder weil — und dieses Kriterium ist sehr wichtig — eine frühere Zeit noch nicht die Mittel besitzt, um die Formung vornehmen zu können, weshalb der Künstler, wenn er es dennoch versucht, beim „Reden" stehen bleiben mußte. Wer z. B. die ersten Opern betrachtet, kann sich hierüber ohne weiteres Klarheit verschaffen. Es ist diesen Komponisten noch nicht möglich, in den meisten Fällen im Sinne wirklicher Musik vorzugehen, d. h. musikalisch zu formen, sondern sie bleiben zu einem größten Teil bei einem Rezitativ stehen, das überhaupt noch nicht in das eigentliche Fluidum der Musik getaucht ist; ein Orchester aber, das dieses Manko in irgendeiner Weise ausgleichen könnte, fehlt ihnen noch. Gerade in der Tonkunst hat der Unterschied von „Bilden" und „Reden", für manche Gattungen wenigstens, eine große Rolle gespielt, indem er vielfach sogar der treibende Faktor für die Entwicklung geworden ist. Die Geschichte der Oper bietet hierfür ein einzigartig großes Beispiel. Hier geht die Entwicklung gerade in der Art vor sich, zunächst mehr nur „Geredetes" zu bilden, d. h. eben in die eigentliche Musiksprache gelangen zu lassen. Dabei tut sich der Dualismus zwischen „Gebildetem" und „Geredetem" immer klarer auf, man bringt ihn auch geradezu in Form — vollmusikalische Partien und Seccorezitativ oder, im Singspiel, gesprochenes Wort —, wobei man aber ebenfalls nicht stehen bleibt, sondern den Versuch macht, diesen Dualismus zu überwinden und irgendwie zu einer Synthese zu gelangen, wobei man es aber häufig genug bei Kompromissen bewenden lassen muß. Natürlich dachte Goethe bei der Formulierung seines Gedankens nicht an kunstgeschichtliche Entwicklungen, es verschlägt aber nichts, auch an solche zu denken, da hierdurch die Spannweite des Spruches erst so recht offenbar und dieser um so klarer wird. Auch dieser Hinweis sei gemacht, daß manche Stoffe zum künstlerischen „Bilden" als ungeeignet angesehen werden, bis dann der richtige Künstler kommt, der da zeigt, daß es dennoch möglich ist. Der eigentliche Schöpfungsakt besteht hier auch gerade in dem Vermögen des Künstlers, den vielleicht denkbar spröden Stoff so zu sehen, daß er dem künstlerischen „Bilden" zugänglich wird, indem alles, was mit „Reden" zusammenzuhängen scheint, im künstlerischen Sinne gesehen wird. Es wird sich wohl einmal Gelegenheit bieten, auf dieses außerordentlich wichtige Kapitel genauer einzugehen, indem an Beispielen gezeigt wird, wie einzelne Meister auf diese Weise ganz neue Gebiete erschlossen. In diesem Sinne ist die Geschichte der Künste und von ihnen vor allem die der Tonkunst eine solche des Erschließens neuer, d. h. im Sinne der betreffenden Kunst neuer seelischer Gebiete, wobei aber auch darauf hingewiesen werden muß, daß spätere Zeiten Erreichtes wieder verlieren können. Unsre Zeit hat hierin außerordentliche Einbußen erlitten, man schwatzt, man musiziert um das herum, was „gebildet" werden müßte, wobei man ruhig sagen kann, daß es nicht allein an den Künstlern als solchen, sondern auch an den modernen Mitteln liegt, mit denen jene in Unkenntnis besserer zu arbeiten gezwungen sind. Man frage nur einmal, ob es heute einen einzigen Opernkomponisten gäbe, der ausgeprägte Männer, einen Julius Cäsar, einen Cromwell z. B., ihrem Charakter entsprechend zu „bilden" vermöchte. Indessen, an die Bewältigung von Aufgaben der Charakterdarstellung, die immer zum Höchsten starker künstlerischer Zeiten gehört haben, wagt man heute, zumal in der Tonkunst, gar nicht zu denken. Wir sind da auch geistig viel zu sehr heruntergekommen und müssen uns mit vollkommen unverbindlichen „Psychanalysen" begnügen.

Stellt der erste Vers das künstlerische „Bilden" zum unkünstlerischen „Reden" in Gegensatz, sagt er, was der Künstler zu tun habe, so formuliert nun der zweite Vers, w i e der Künstler vorzugehen habe. Wie ein Hauch solle sein Gedicht, seine Schöpfung sein. Ich lasse hier zunächst Pfitzner sprechen, um dann zu zeigen, wie subjektiv er hier vorgeht und er urplötzlich den von Goethe genau festgehaltenen Standpunkt, daß es sich lediglich um den Künstler handelt, wechselt und zum Betrachter des Kunstwerks hinüberschwenkt, zwei Standpunkte, die in der Ästhetik immer wieder miteinander in die Haare geraten, so daß Unklarheiten entstehen. Pfitzner schreibt zunächst zum ersten Vers:

„Eine Rede, ein Geredetes ist für den Verstand da; man kann ihm gedanklich nahekommen und es so packen." Er fährt dann, den zweiten Vers im Auge habend, fort:

„Ein künstlerisch Gebildetes ist nicht für den Verstand da, sondern für ein Gefühl, welches der künstlerischen Intuition entspricht; je näher man — man bemerke hier den plötzlichen Wechsel des Standpunktes; dieses ‚man' weist auf den Betrachter, der Künstler ist plötzlich verschwunden — ihm mit dem Gedanken kommt, je mehr weicht es zurück, vergeht wie ‚ein Hauch', läßt sich nicht restlos in die Sprache der reinen Gedankenwelt übersetzen, nicht fassen mit den Gedanken."

Zunächst bis hierher. Daß ein künstlerisch Gebildetes wie ein Hauch „vergeht", je mehr man es gedanklich fassen will, davon findet sich bei Goethe nichts. Sein affirmativ ausgedrückter Vers wird von Pfitzner in einer Negation ausgedrückt, und zwar ist diese ganz subjektiv gefaßt. „Wie ein Hauch sei dein Gedicht", heißt nicht, daß ein echtes Kunstwerk sich verflüchtigt, wenn es gedanklich zu

fassen gesucht wird; mit keinem Worte wendet sich Goethe ja auch an den Betrachter, der in diesem Spruch überhaupt keine Rolle spielt, so daß es uns völlig gleichgültig bleiben muß, wie und ob er mit dem Kunstwerk zurecht kommt. Goethe spricht lediglich zum Künstler und sagt zu ihm, wie sein Werk sein solle. Nämlich, nur ein Hauch. Was heißt das? Unbedingt hängt das Wort „Hauch" mit dem Wort „reden" zusammen, mit dem Wort „reden" aber in der Art, wie wir es verstehen gelernt haben, daß eben der Künstler auch das „Geredete", Verstandesmäßige, bilden, künstlerisch formen solle, wodurch es seiner Alltäglichkeit entkleidet und in die Sphäre der Kunst geführt wird. Deshalb hängen aber die beiden Worte zusammen und darf das Wort „Hauch" nicht als ein zufälliges erklärt werden, weil mit jeglicher Rede, einer geformten (Gedicht) und ungeformten, auch ein Hauch verbunden ist. Der Künstler soll nun eben imstande sein, sein ganzes „Gedicht" in einen Hauch aufzulösen, d. h. es muß ihm gelingen, sich in letzter Beziehung nicht an den Verstand zu wenden, sondern an ein Irrationales, gleich wie der Hauch eines Wortes, eines Gedichtes sich nicht rational fassen läßt, hinter ihm aber vielleicht etwas ganz Rationales steht. Der letzte Eindruck eines Kunstwerks muß immer irrational sein, was — und hier kommen wir wieder auf die erste Forderung zurück — auf dem „Bilden" beruht. Ein alltäglicher Gedanke wird, indem ihn ein echter Dichter „bildet", formt, in der wahren Dichtersprache zum Ausdruck bringt, künstlerisch gemacht und strömt nun einen undefinierbaren Hauch aus. Kaum ein deutscher Dichter vermochte gerade auch in dieser Beziehung „bildnerischer" vorzugehen als Goethe, in dessen Händen sich selbst abstrakteste Begriffe mit dem Reiz des nunmehr Undefinierbaren zu künstlerischen Gebilden formen. Gleich das erste Gedicht in der Sammlung „Kunst", der unser Spruch vorausgesetzt ist, „Die Nektartropfen", gibt hierfür ein gutes Beispiel. Wie kam die Kunst zu Menschen und zu gewissen „zarten Tierchen", ein ganz abstrakter Gedanke. Wie wird er aber künstlerisch gesehen und gebildet!

Wenn nun Pfitzner fortfährt und schreibt: Der Künstler also soll in seiner Kunst nicht „reden", d. h. etwas schreiben oder schaffen, dem man — wieder bemerke man den Wechsel des Standpunkts —, wie einer Rede, gedanklich beikommen kann; sondern er soll „bilden", d. h. ein Bild der Welt schaffen, welches bei dem Versuch einer gedanklichen Erklärung wie „ein Hauch zu vergehen scheint", so steht hiervon bei Goethe eigentlich nicht sehr viel. Wie man einem Kunstwerk beikommen kann, davon sagt der Spruch, der, nochmals gesagt, sich lediglich an den Künstler und nicht an den Betrachter wendet, gar nichts. Daß man vor allem Werken der Dichtkunst, die ein Dichter denn doch vor allem im Auge hat, nicht auch ohne den Verstand, gedanklich, beikommen kann, ist nun einmal so. Das Gedankliche ist aber lediglich eines der Mittel. Den „Hauch" eines Gedichtes, weiterhin jedes Kunstwerks, fühlt man aber niemals mit dem Verstand, und der Künstler hat eben dafür Sorge zu tragen, daß von seinem Werk gerade dieser dem Verstand allein nicht fühlbare „Hauch" ausgeht. Wer diesen „Hauch", dieses Irrationale nicht zu vergeben hat, der ist, sagt Goethe, auch kein Künstler; der Spruch zeigt aber zugleich, wie der Künstler zu dem „Hauch" gelangen kann. Ohne „bilden" ist es unmöglich, bilden ist somit Anfang aller Kunst, und was gerade in der Tonkunst „bilden" heißt, das wäre denn wohl einer besonderen Betrachtung wert.

Kreuz und quer

Wie das Berliner Tageblatt „Wider die Schlemmerei" zu Felde zieht. In Nr. 531 vom 22. November bringt das B. T. von ihrem Mitarbeiter Victor Auburtin einen kleinen Artikel unter genanntem Titel, der denn doch zu bezeichnend ist, als daß wir ihn hier nicht auszugsweise mitteilen möchten. Nachdem der Verfasser ausgeführt, daß Schlemmerei zwar nicht schön, aber auch nicht strafwürdig sei — was natürlich auch unsere Meinung ist —, fährt er fort: „Auch dürfen wir die hohe Kulturmission der Schlemmerei nicht übersehen, die sich geschichtlich schon dadurch erweist, daß alle (sic) literarischen Blüteperioden auf die Zeiten der Üppigkeit fallen, wenn am meisten getrunken, gegessen, getanzt und Wollust getrieben worden ist. Puritanische und alkoholfreie Zeiten dagegen haben keine Kunst; oder sie ist danach.

Seitdem die Welt steht, haben die Künstler und die stoischen Philosophen es geliebt, an den Tischen der Bankiers zu sitzen und den Wein des Reichtums in kristallnen Kelchen zu heben. Und wenn die amtliche Literaturgeschichte es auch nicht bemerkt und aufgezeichnet hat, so bleibt es trotzdem wahr, daß fast alle großen Dichter Nassauer gewesen sind.

Die Kunst geht nicht nach Brot, wie das Sprichwort sagt ... so sieht sie gerade aus! Die Kunst geht nach Hummermajonnaise."

Da wir noch nicht in der Karnevalszeit leben, ist der Artikel denn doch wohl ernst gemeint. Schlemmt, Brüder, schlemmt, dann sind die Voraussetzungen für eine Blüteperiode der Kunst gegeben, predigen diese Zeilen ganz unverhüllt. Der moderne Kulturmensch hat sich ein bißchen kunsthistorisches Wissen gerade auch zu dem Zwecke zugelegt, um mit ihm das zu beweisen, was er gerade für seine subjektiven Zwecke haben will. Denn ein winziges Körnchen Wahrheit ist natürlich dabei, sofern das Gedeihen der Künste einen gewissen Wohlstand zur Voraussetzung hat, wenn es aber auch hier (man denke z. B. an die deutsche Musik nach dem 30jährigen Kriege) Ausnahmen gibt. Von Wohlstand bis zu üppiger Schlemmerei, die noch immer ein Zeichen sittlichen und künstlerischen Niedergangs war — vgl. z. B. die Kunst in den letzten dreißig Jahren —, ist denn aber ein gewaltiger Schritt. Vor allem aber: Wie scharf zeigt sich in solchen Beispielen die spezifisch moderne Primitivität in der ganzen Beurteilung! Der moderne Primitive in seinem chronischen Dualismus kennt nur die krassesten Gegensätze:

Entweder Üppigkeit, Wollust oder — Puritanertum. Alles, was dazwischen liegt und irgendeine Synthese vorstellt, ist ihm fremd. Wie kindisch leicht läßt sich da operieren, das sowohl Albernste wie Gemeinste behaupten, wobei man zu allem hin noch als geistreicher Mensch angesehen wird.

Zu dem Schreker-Artikel im vorletzten Heft, der in allererfreulichster Weise einschlug und auch seine tieferen Wirkungen auszuüben beginnt, hat der in gewissem Sinn am härtesten Betroffene, Herr Dr. A. Aber, Musikkritiker der Leipziger Neuesten Nachrichten, das Wort ergriffen, und zwar in einem drei Spalten langen Privatdruck, den er als Drucksache versendet. Wir werden auf dieses ergötzliche Schriftstück, das gleich schon in seiner Überschrift „Der Fall Heuß" wiederum die schwache Denkkraft seines Autors verrät — weiß Herr Aber wirklich nicht, daß nicht er als Beteiligter, sondern nur Dritte von einem „Fall" reden könnten? —, in der ersten Januarnummer zu sprechen kommen, da wir die Gelegenheit, uns mit diesem Schädling des Leipziger Musiklebens noch näher zu beschäftigen, denn doch nicht vorbeigehen lassen möchten.

Die Bläserkammermusik-Vereinigung der Berliner Staatskapelle ist von einer erfolgreichen Tournee nach Ostpreußen zurückgekehrt. In Königsberg gelangte Juons Divertimento op. 51, Beethovens op. 16, sowie die Suite „Aus Litauen" von Laurischkus zur erfolgreichen Aufführung.

Die „Kirchenmusikalischen Blätter" von Carl Böhm, Nürnberg (Verlag Müller & Fröhlich in München), haben sich die wertvolle Aufgabe gestellt, bedeutsame Momente und Lebensbilder aus der alten und neuen Kirchenmusikgeschichte in Sonderheften darzustellen. Auf das Lutherheft Nr. 8 folgte im Oktober das 1. Kirchengesangsvereinsheft (Nr. 19/20) mit Beiträgen von W. Herold, Prof. D. Bürckstümmer und Prof. D. Bachmann. Das 2. Novemberheft ist den Glocken gewidmet und enthält gerade für die Jetztzeit so wichtige Aufsätze über das Glockenwesen und den heutigen Stand der Glockenwissenschaft.

Zur Notiz über die Praetorius-Orgel im letzten Heft sei nachgetragen, daß es sich um eine stilgetreue Nachbildung einer Disposition aus dem Syntagma musicum des Michael Praetorius (1619) handelt, welche das von der heutigen Orgel grundsätzlich verschiedene Klangideal des früheren Barockzeitalters wiedererstehen läßt. Das Werk ist von dem Orgelbaumeister O. Walcker auf Grund ausgedehnter historischer Studien erbaut und, wie bereits gemeldet, für das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. B. bestimmt.

Die im Spätsommer gegründete „Leipziger Musik- und Theaterzeitung", die zuerst unter der Leitung von W. Lenk, dann unter der von G. Groschwitz stand, hat nach der 10. Nummer ihr Erscheinen wieder eingestellt. Friede ihrer Asche.

Freunde russischer Musik seien darauf aufmerksam gemacht, daß in dem Verlage Rob. Forberg, Leipzig, im Neudruck Werke von Arensky, Borodine, Kalinnikow, Medtner, Rebikoff, Rimsky-Korsakow, Scriabine, Strawinsky, Wassilenko erschienen sind.

Professor Kalauers Musiklexikon und andere musikalische Schnurren von Osmin. 5., sehr vermehrte Auflage. Kl.-8°. 64 Seiten. Leipzig, Steingräber-Verlag, 1921.

Der Verfasser dieses famosen humoristischen Büchleins ist den meisten unserer Leser bekannt durch die reizende Satire „Vom vierhändigen Klavierspiel" im zweiten Augustheft unserer Zeitschrift, und viele von ihnen werden sehr erfreut sein, die Bekanntschaft mit diesem musikalischen Witzgenie, wie man diesen Osmin wohl bezeichnen kann, zu erweitern. Eine Anzahl Artikel in dem „Musiklexikon" gehört zum Erheiterndsten, was die musikalische Witzliteratur hervorgebracht hat.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Schwanenweiß", Oper von J. Weismann (Bochum-Duisburg, Vereinigte Stadttheater).

„Das Hofkonzert", Komische Oper von P. Scheinpflug (Charlottenburg, Opernhaus).

„Das Fest des Lebens", Oper von Mauke (Barmen, Stadttheater).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Die sieben Tänze des Lebens", Mimische Tanzdichtung von M. Wigmann, Musik von H. Pringsheim (Frankfurt, Opernhaus).

„Sancta Susanna", Oper von Paul Hindemith (Frankfurt, Sinfoniekonzert).

KONZERTWERKE

„Römische Suite", op. 40 von G. Erlemann (Trier, (Frankfurt, Opernhaus).

Ein neues Werk von E. N. von Reznicek „Traumspielsuite" für großes Orchester erlebte unter Leitung Paul Scheinpflugs in Duisburg seine erfolgreiche Uraufführung.

„Zum Gedächtnis Entschlafener", Hymnus für Chor, Violine, Harfe und Orgel von R. Fricke (Leipzig).

„Rhapsodie" für Altstimme, Streichquartett und Klavier, op. 53, von P. Graener. „Streichquartett" von P. Graener (Berlin, Barmas-Quartett).

„Die Jahreszeiten", Suite für großes Orchester von H. Unger (Bochum, Städt. Orchester).

„Una cosa rara", Oper von Vincenzo Martin y Soler (Halle, Stadttheater). — Über diese von Mozart hochgeschätzte Oper, von der er im Don-Juan-Finale eine Melodie verwendete, und die in Halle einen großen Erfolg davontrug, werden wir einen näheren Bericht bringen.

„F-Moll-Messe" von A. Bruckner (Koburg, Hauptkirche).

„Streichquartett" von Fritz Kreisler (Berlin, Singakademie, Klingler-Quartett).

„Dritte Sinfonie" von Ewald Sträßer (Amsterdam).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Die tote Stadt", Oper von W. Korngold (Dessau, Friedrich-Theater).

„Der Rosenkavalier" von R. Strauß (Aachen, Stadttheater).

Musik im Auslande

Zürich. Ein Kammermusikabend brachte Uraufführungen von Werken jüngerer Schweizer Komponisten. Sonate in F-Dur, für Violine und Klavier, op. 11, von W. Schultheß. Serenade für Flöte, Harfe und Viola von H. v. Glenck. Streichquartett in E-Dur von H. David. „Der Gott und die Bajadere" von O. Schoeck. Im 3. Abonnementskonzert kam die Sinfonie von P. Müller zur Uraufführung.

Neuyork. „Die tote Stadt", Oper von W. Korngold, gelangt im Dezember an der Metropolitan-Opera zur Aufführung.

New York. Wieder Deutsch in der Oper. Der Generaldirektor der Metropolitan Oper, Herr Giulio Gatti-Casazza, der vor kurzem aus Europa zurückgekehrt

ist, hat sich zu der Presse über den Spielplan der kommenden Saison ausgesprochen; interessant dabei ist die Bestätigung, daß die deutsche Oper wieder in ihre alten Rechte eingesetzt ist; gleich in der ersten Woche wird „Die tote Stadt" von E. W. Korngold mit Frl. Jeritza und Herrn Sembach zur Aufführung kommen. Ebenfalls in deutscher Sprache werden Wagners „Walküre" und „Tristan und Isolde" gegeben werden, während „Parsifal" und „Lohengrin" sich vorläufig noch gefallen lassen müssen, in englischer Sprache zu erscheinen. Der Chor der Oper ist noch zu sehr beschäftigt, um schon jetzt diese Opern in Deutsch umzustudieren, wie Herr Gatti-Casazza erklärte, der von jeher gegen die Verhunzung der deutschen Opern durch englischen Singtext sich gewendet hatte.

Zürich. Internationale Festspiele sollen auch im nächsten Jahre wieder stattfinden. In erster Reihe wird die Oper berücksichtigt werden; es werden Aufführungen von Opernwerken in deutscher, französischer und italienischer Sprache durch Ensembles aus den betreffenden Ländern geplant.

Von Gesellschaften und Vereinen

Weißenfels. Der hiesige Lehrergesangverein brachte unter Leitung seines Dirigenten O. Stamm in seinem letzten Konzert auch Männerchöre von Erwin Lendvai zu großem Erfolg.

München. Der Bachverein brachte unter Leitung von Dr. L. Landshoff Beethovens Jugendwerk, die „Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II." zur Aufführung.

Die Laugssche Madrigalvereinigung aus Hagen i. W. unter Führung ihres Dirigenten Otto Laugs konzertierte sehr erfolgreich im Gürzenich in Köln.

Eine allgemeine deutsche Theaterpensionskasse. Ein Projekt, das schon seit langem die Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen und den Deutschen Bühnenverein beschäftgit, soll bald Wirklichkeit werden. Es wird beabsichtigt, eine allgemeine deutsche Theaterpensionskasse zu gründen, die den gealterten Schauspieler in der schwierigen Zeit der Gegenwart vor den größten Gefahren des Alterelends schützen soll. Es wird nämlich beabsichtigt, daß für jedes Theaterbillett ein Aufschlag von 10 bzw. 20 Pf. vom Publikum erhoben werden soll. Wenn nun dieses Geld 4 Jahre angesammelt würde, so ergibt sich nach Ablauf dieser Zeit mit Zins und Zinseszins eine Summe von mindestens 12 Millionen Mark bzw. 24 Millionen Mark. Diese angesammelten 12 Millionen Mark könnten als Reservefonds festgelegt werden, der der ganzen Theaterpensionskasse zum Fundament dienen soll.

Aufruf zur Zeichnung von Patronatsscheinen für die Deutsche Festspielstiftung Bayreuth. Die Zentralleitung des Allg. Richard-Wagner-Vereins (Geschäftsstelle: Leipzig, Dörrienstr. 13) hat nunmehr den „Aufruf" erlassen, so daß das Zeichnen erfolgen kann. Es handelt sich um Patronatsscheine von je 1000 M. Die Stiftung muß auf mindestens 3 Millionen M. gebracht werden, in welchem Falle die Wiederaufnahme der Festspiele im Jahr 1923 als gesichert gelten kann. Mit dem Zusammenbruch der Markwährung konnte die Leitung natürlich noch nicht rechnen, das Jahr 1923 erscheint ja noch denkbar in Dunkel gehüllt.

Persönliches

Görlitz. Der Komponist, Musikdirektor Emil Kühnel (Humperdinckschüler), wurde als Nachfolger von Prof. Schottschneider vom Görlitzer Lehrergesangverein und Volkschor zum ersten Dirigenten gewählt. Kühnel hat gleichzeitig die künstlerische Leitung des „Lausitzer Musikseminars" übernommen und Chorschulen für Kinder und Erwachsene ins Leben gerufen, die sich großen Zuspruches erfreuen und für die Neugestaltung des Görlitzer Musiklebens zu den schönsten Hoffnungen berechtigen.

Christine Nilsson, die einstige Konkurrentin der Patti, und wie diese mit einem herrlichen hohen Sopran und langer Lebensdauer gesegnet, berühmt als Ophelia und Margarethe, ist in Vescjö gestorben.

Lucie Wolter, Opernsängerin vom Bremer Stadttheater, ist einer plötzlich auftretenden Lungenentzündung erlegen.

Henri Marteau ist zum Dirigenten der Sinfoniekonzerte in Malmö ernannt worden.

Alfred Blumen ist als Nachfolger K. Ansorges an die Deutsche Akademie für Kunst und Musik nach Prag berufen worden.

Gottfried Galston, bisher in München, ist zum Leiter einer Meisterklasse (Klavier) an das Sternsche Konservatorium nach Berlin berufen worden.

Gustav Kogel, der einst treffliche Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte, starb am 14. November im Alter von 73 Jahren in Frankfurt a. M. Als Komponist weniger hervortretend, ist er nicht zum wenigsten durch seine zahlreichen Opern-Klavierauszüge und die Ausgabe von Opernpartituren bekannt geworden.

Konzertnachrichten

Görlitz. Das von jeher bedeutende Görlitzer Musikleben scheint in diesem Winter ganz besonders wieder aufleben zu wollen. Konzert reiht sich an Konzert, große und „seinwollende" Künstler jagen einander in tollem Reigen. Kein Wunder, wenn es leere Konzertsäle, enttäuschte Künstlerseelen und noch mehr enttäuschte Geldbeutel gibt. Wenn selbst bewährte Vereine, wie „Lehrergesangverein", „Singakademie", „Verein der Musikfreunde", mit ihren künstlerischen Veranstaltungen geldlich zu kämpfen haben, so gibt das zu denken. Eine Organisation des gesamten Musiklebens tut da not. Eine Interessengemeinschaft müßte geschaffen werden, um das unnütze, schädigende „Rangablaufen" zu vermeiden. Alle Kräfte für unsere Kunst, für unser Volk! Miteinander, nicht gegeneinander.

Essen. Hier wurde ein zweites Orchester von Kapellmeister W. Schlatter ins Leben gerufen, welches den Namen Essener Orchester führt. Das erste Sinfoniekonzert fand bei Presse und Publikum Anerkennung und Beifall.

Köln. Das Städtische Orchester opferte der Wohltätigkeit einen freien Sonntagnachmittag und veranstaltete unter der Leitung seines 1. Konzertmeisters H. Anders im Gürzenich ein Wagner-Konzert zugunsten der Hinterbliebenen der Oppauer Katastrophe.

Preisausschreiben

Preisausschreiben für Kammermusik. Die von Gerwig zur Hebung der Kammermusikpflege gewidmete Stiftung ermöglicht ein Preisausschreiben des Salzburger Kammermusik-Vereins für ein Klaviertrio (Klavier, Violine und Violoncello) klassischer Form. Manuskripte und Anfragen sind zu richten an den Domorganisten Franz Sauer, Mozarteum, Salzburg.

Schriftleitungsvermerk

Der zur Veröffentlichung vorgesehene Teil an Musikberichten sowie an Besprechungen von Neuerscheinungen mußte leider aus technischen Gründen für die nächste Nummer zurückgestellt werden. Auch wird diese dann die vierteljährliche Beilage mit Musikberichten enthalten.

Die Schriftleitung.

Die Aufforderung an unsere Leser, durch Werbung neuer Abonnenten zum Ausbau und zur Verbreitung unserer „Zeitschrift für Musik" beizutragen, ist auf fruchtbaren Boden gefallen. Viele Leser haben sich außerordentlich bemüht, werbend für unsere „Zeitschrift für Musik" zu wirken, und es gelang ihnen auch, dieser eine große Anzahl neuer Abonnenten zuzuführen. Dafür sei ihnen unser herzl. Dank ausgesprochen und als Gegenleistung für ihre Mühen folgende Preise dargebracht:

I. PREIS:

BEETHOVEN: KLAVIER-SONATEN, KPL. IN PRACHTBAND GEB.

Herr Peter Budinger in Pyritz

II. u. III. PREIS:

JE 1 EXEMPL. BEETHOVEN: KLAVIER-SONATEN, BAND I, GEB.

Herr Th. Jung in Düsseldorf / Fräulein Carola Hanke in Erfurt

IV. PREIS:

JE 1 EXEMPL. PREISGEKRÖNTE TÄNZE, KOMPL. GEBUNDEN

(AUS DEM WETTBEWERB DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

Herr K. Tegeler in Wattenscheid, Westf. / Herr H. Andres in Ludwigslust

V. u. VI. PREIS:

JE 1 EXEMPL. PREISGEKRÖNTE TÄNZE, KOMPL. BROSCHIERT

(AUS DEM WETTBEWERB DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK)

Fräulein Trudchen Creutzmann in Leipzig-Gohlis
Herr Fritz Dedek in Chemnitz / Herr R. Milde in Magdeburg
Herr Kurt Speck in Chemnitz / Herr C. Rabus in Memmingen
Herr H. Gergens in Bad Homburg / Herr H. Diels in Antwerpen

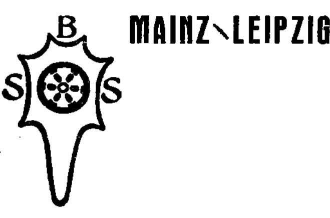
An weitere 30 Abonnenten haben wir einen Trostpreis abgeben können.
Auch im kommenden Jahre werden wir für neugeworbene Abonnenten Preise aussetzen.

Und nun frisch hinein ins neue Jahr! So trübe es in Deutschland und gerade auch in der deutschen Musik aussieht, wir geben uns trotz allem der unerschütterlichen Hoffnung hin, daß es wieder einmal anders werden und bergauf gehen muß. Daran muß aber gearbeitet werden mit starkem Mut, Charakter und Können. Und daß gerade unsere Zeitschrift, wie unsere Leser bereits hinreichend gemerkt haben werden, mit starken Männern zu arbeiten vermag, befestigt besonders unsere Hoffnung im Hinblick auf die Zukunft unserer deutschen Musik und des deutschen Musiklebens. Es kommt hier aber auch auf jeden einzelnen unserer Leser an, der einigermaßen die Kraft in sich fühlt, im Sinne einer echten deutschen Musik zu wirken. Jeder müßte heute auch ein Kämpfer sein, indem er weiß, daß es in jedem Kampf auf den einzelnen ankommt. Seien wir also möglichst alle Kämpfer für die große Sache der deutschen Musik!

VERLAG
DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
LEIPZIG

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Für die Schriftleitung verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Ausstattung: Wilhelm Scheffel, Leipzig
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ-LEIPZIG



Deutscher Gesangunterricht

von **JULIUS HEY** in der Handausgabe.

„Der kleine Hey"

I. Teil: **Die Kunst der Sprache** (Volbach): Prakt. Lehrbuch für Sänger, Schauspieler u. Redner. Neu bearbeitet und in Übereinstimmung gebracht mit der von den Bühnenverbänden einheitlich geregelten deutschen Bühnenaussprache . . . . M. 10.—

II. Teil: **Gesangschule** (H. E. Hey): 4 Ausgaben: *A* Sopran, *B* Alt (Mezzosopran), *C* Tenor, *D* Baß (Bariton); jede Ausgabe . . . . M. 16.—

Preise einschließlich Verlegerzuschlag

Die Methode Messchaert's

und unzähliger anderer Meister des Gesangs. Unentbehrlich für alle Sänger und Sängerinnen, die mit ihrer Kunst das Höchste erstreben und zum Lernen oder Lehren der köstlichen, unvergänglichen Weisheiten Hey's eine praktische, anregende, auch für die Allgemeinheit handliche Gesangschule suchen.

Ausführlicher Prospekt auf Wunsch kostenlos. Auch zur Ansicht durch jede Musikalienhandlg.

THEODOR SALZMANN

Praktische Gesanglehre für Schulen

und zum Selbstunterricht

21. bis 25. Aufl. 1921. 216 S. Preis dauerhaft geb. M. 7.—
Einführungen ministeriell genehmigt.

Diese Gesanglehre ist ein aus langjähriger Tätigkeit des Verfassers als Gesanglehrer an einer Anzahl städtischer und privater Lehranstalten Leipzigs hervorgegangener, unter Verwertung der durch seine Ausbildung für den Konzertgesang und später als ausübender Sänger gewonnenen Erfahrungen nach praktischen Grundsätzen methodisch aufgebauter Lehrgang, nach welchem den Schülern oder Schülerinnen der verschiedensten Lehranstalten so viel musikalische und stimmliche Ausbildung vermittelt werden soll, daß sie mühelos nach Noten singen, musikalisch denken, richtig atmen, rein und edel vokalisieren und deutlich deklamieren können. Die Zahl und Auswahl der darin enthaltenen Lieder entspricht vollkommen den Erfordernissen eines Liederbuches für höhere Lehranstalten; die Gesanglehre kann daher gleichzeitig als solches benutzt werden.

Aus sehr zahlreichen Urteilen der bedeutendsten Schulgesanglehrer und Lehrerinnen hier nur das unseres jüngst verstorbenen Prof. Dr. Hugo Riemann, der selbst jahrelang Schulgesangunterricht erteilt hat: „. . . Anordnung des Stoffes und Auswahl der Lieder sind gleich ausgezeichnet"

Bei dem niedrigen Preise, dauerhaft geb. M. 7.—, Umfang 216 S., dürfte das Buch wohl einzig in seiner Art dastehen

Den Herren Fachlehrern stellt der Verlag gern Prüfungs-Exemplare zur Verfügung.
Um rechtzeitig liefern zu können, wird es sich empfehlen, die Bestellungen nicht hinauszuschieben.

STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG

Weihnachts-Neuheiten

von *RUDY NOLL*

Deutscher Reitermarsch,	Op. 108, 2h.	M. 2.50
Rheinsagen, Walzer	„ 109, „	„ 4.—
Maya, indisch. Intermezzo	„ 110, „	„ 3.50

sowie sämtliche ältere Stücke zu beziehen vom

Internationalen Verlag David Noll, Dortmund

Ernst Eulenburg

Musikverlag **Leipzig** Königstraße 8

Älteste und größte Konzertleitung Leipzigs

Veranstaltung von Konzerten der hervorragendsten Künstler aller Länder · Vertretung der ersten Konzertdirektionen des gesamten In- und Auslandes · Konzerte, Vorträge, Tanzabende usw. in allen Sälen Leipzigs · Geschäftsstelle des „Leipziger Konzertvereins" und der „Gesellschaft der Musikfreunde"

Alleinvertretung des Grotrian Steinweg-Orchesters

Telegramm-Adresse: Eulenburg Musikverlag, Leipzig

Flügel **Seutke** Pianos

BEZUGS-BEDINGUNGEN

AB 1. JANUAR 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND UNGARN:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 13.50
Vom Verlag direkt ins Haus durch Postüberweisung M. 15.—
(Nur innerhalb Deutschlands)
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 16.50
(Einzelhefte je M. 3.—)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Finnland, Baltische Staaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Balkanstaaten . . . . M. 13.50
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . M. 40.—
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 6.-

Einbanddecke für den Jahrgang 1921 in Ausstattung, wie im Vorjahre, zum Preise von Mark 18.—, **falls bis 30. Dezember d. J. bestellt**

Das nächste Heft, Nr. 1, 1922, erscheint am Sonnabend, den ~~31. Dezember 1921~~ 7. Januar 1922.